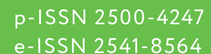
studia litterarum


p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

том 6 #2
2021

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

**том 6 #2
2021**

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2021.
–Т. 6, № 2. — М.:
ИМЛИ РАН, 2021.
– 496 с.

Academic journal. — 2021.
– Vol. 6, no 2. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2020.
–496 p.

Включен
в Перечень рецензиру-
емых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

*Address of the Editorial
Department*:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

**A.M. Gorky
Institute
of World
Literature**

**of the Russian
Academy
of Sciences**

**vol 6 #2
2021**

Moscow

studia
litterarum

Studia Litterarum

Literary Studies

Academic journal

Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

Научная статья / Research Article

УДК 82.09
ББК 83

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ЖАНРОВ ПОПУЛЯРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИХ ИСТОРИЧЕСКАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Дата поступления статьи: *4 мая 2020 г.*
Дата одобрения рецензентами: *26 октября 2020 г.*
Дата публикации: *25 июня 2021 г.*
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о соотношении исторической изменчивости литературных жанров и читательской способности их распознавать. Вслед за Ж.-М. Шеффером автор трактует жанр как семиотический знак, состоящий из «жанрового имени» и «жанрового понятия». Автор прочитывает теорию Шеффера в свете когнитивных исследований, рассматривает жанр как «прототип», природа которого одновременно индивидуальная и коллективная. Жанровые прототипы формируются в процессе вхождения субъекта в культуру из его личного опыта и его навыков эстетического восприятия. Они также зависят от социальных представлений о жанре. Автор рассматривает исторические изменения жанров и их рецепцию. В практической части статьи автор анализирует образ «корабля поколений» в жанре научной фантастики. В заключение автор приходит к выводу, что трансформации поэтических приемов создания фикционального пространства, которое не имеет коррелятов в доступном эмпирическом окружении читателей, формировали новую «программу чтения» жанра, т. е. активизировали механизмы восприятия, которые не были задействованы в предшествующие периоды истории жанра.

Ключевые слова: теория жанров, Ж.-М. Шеффер, когнитивная поэтика, популярная литература, жанры популярной литературы, научная фантастика, Р. Хайнлайн, воображаемые миры, миростроительство.

Информация об авторе: Артем Александрович Зубов — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8566-9517

E-mail: artem_zubov@mail.ru.

Для цитирования: *Зубов А.А.* Когнитивные аспекты восприятия жанров популярной литературы и их историческая изменчивость // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 10–27. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

COGNITIVE ASPECTS OF RECEPTION OF POPULAR LITERARY GENRES AND THEIR HISTORICAL VARIABILITY

© 2021. Artem A. Zubov
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: May 04, 2020
Approved after reviewing: October 26, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: In the article, the author investigates connections between historical variability of literary genres and readers' ability to recognize them. Following J.-M. Schaeffer, the author understands genre as a semiotic sign constituted of a "generic name" and "generic notion." The author interprets Schaeffer's theory from the perspective of cognitive poetics and treats genres as "prototypes." Their nature is both individual and collective—it derives from a person's individual experience and skills of aesthetic reception, but also from social imaginary and stereotypes. The author focuses on a noncanonical genre of popular literature—science fiction—and argues that social and receptive aspects of the genre are interconnected. In the final part, the author analyses the image of "generation starship" in science fiction and concludes that changes of poetic techniques used to create fictional space of science-fictional starships—which has no correlation with readers' empirical surroundings—formed a new "reading paradigm", i.e., addressed mechanisms of reception that were not relevant previously in the history of the genre.

Keywords: theory of genres, J.-M. Schaeffer, cognitive poetics, popular fiction, genres of popular fiction, science fiction, Robert Heinlein, imaginary worlds, worldbuilding.

Information about the author: Artem A. Zubov, PhD in Philology, Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8566-9517

E-mail: artem_zubov@mail.ru

For citation: Zubov, A.A. "Cognitive Aspects of Reception of Popular Literary Genres and Their Historical Variability." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 10–27. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27

Современная теория жанров, которую иногда называют «постэссенциалистской», фокусируется на коммуникативных ситуациях, на интерсубъективном пространстве общения. Жанр в этой парадигме трактуется как необходимое условие любой коммуникации (в том числе литературной)[1].

В контексте постэссенциализма проблематизируется рецептивный аспект: распознавание жанров и восприятие текстов посредством жанров. Особое внимание уделяется жанровым обозначениям и их функциям. В «негативной» трактовке жанровое обозначение — это социальная конвенция, «ярлык», который служит для группировки текстов в конкретных ситуациях и не обладает устойчивой семантикой[2]. Подобный подход, однако, игнорирует коммуникативную природу жанра: как мы отличаем один жанр от другого, если они постоянно меняются, а их обозначения «ничего не стоят». Таким образом, в статье нас интересует вопрос: как соотнести читательскую способность распознавать жанры с их исторической изменчивостью?

I

Этот вопрос может быть рассмотрен с двух точек зрения. Согласно теории М.М. Бахтина, взаимопонимание между людьми возможно потому, что существуют жанры. Несмотря на их историческую изменчивость и подвижность, для говорящего они имеют «нормативное значение»: «Речевые жанры по сравнению с формами языка гораздо более изменчивы, гибки,

1 М.М. Бахтин пишет: «Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам приходилось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно» [2, с. 181].

2 Этот взгляд характерен, в частности, для жанроведческих работ в русле «нового историзма». См.: [14; 21].

пластичны, но для говорящего индивидуума они имеют нормативное значение, не создаются им, а даны ему. Поэтому единичное высказывание при всей его индивидуальности и творческом характере никак нельзя считать совершенно свободной комбинацией форм языка» [2, с. 183]. Эта точка зрения развивается в работах В.И. Тюпы, для которого жанр — это «сущностн[ая] систем[а] "инвариантных свойств" соответствующей культурной традиции говорения или письма» [10, с. 16].

В коммуникации жанр необходим, так как он образует для высказываний «поле стабилизаций», формирующее «компетенции, которые "отсылают к различным статусам, местам и позициям, которые субъект может занимать или принимать, когда поддерживает дискурс" (Фуко)» [10, с. 11–12]. В.И. Тюпа называет два подхода к классификации жанров: кластерный и инвариантный. Кластерный подход «предполагает выявление некоторого пучка характеристик, которые в целом ряде произведений воспроизводятся комплексно: не обязательно присутствуют все, но многие часто соседствуют, как бы взаимно предопределяя друг друга» [10, с. 21]. Этот метод подходит для изучения конкретно-исторических форм, но «не выявляет глубинных аспектов размежевания художественного письма на неслучайные жанровые линии развития» — для этого используется инвариантный подход, «предполагающи[й] обнаружение минимального количества неэлиминируемых сущностных свойств во всех произведениях определенного жанрового типа» [10, с. 22]. Задача теоретика, таким образом, заключается в изучении жанровых инвариантов, т. е. реконструкции «константных структур», которые обеспечивают узнаваемость жанров в истории. Схожую мысль находим у Н.Д. Тамарченко: «По М.М. Бахтину, найти инвариант различных романов означает попытаться "нащупать основные структурные особенности", определяющие "направление собственной изменчивости" романа как жанра. <...> Не будучи готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, она может быть реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений» [9, с. 48]. Жанры, с которыми работает ученый, — это теоретические конструкты, выводимые «идеальные типы», которые нужны для анализа и понимания эмпирического материала.

Согласно другой точке зрения, определяющая роль жанра в коммуникации обусловлена, наоборот, отсутствием у него «константных струк-

тур». В интерпретации Ж.-М. Шеффера, жанр — это семиотический знак, в котором «означающее» — это «жанровое имя», т. е. термин, существующий и функционирующий в истории, а «означаемое» — это «жанровое понятие», т. е. текстуальные признаки, которые с этим именем ассоциируются и по которым имя связывается с текстами. Как и в знаке, в жанре связь между именем и понятием случайна и не мотивирована [11, с. 104]. Потенциально любое слово, которое «классификатор» («обычный» читатель, ученый, критик и т. д.) использует для группировки нескольких текстов по каким-либо признакам, является жанровым именем. Ни одно имя не охватывает всех уровней текста как «сложного семиотического объекта», так как у текста бесконечное количество характеристик и, значит, бесконечное количество идентичностей [11, с. 67]. Один и тот же текст может быть охарактеризован сразу несколькими жанровыми именами. Каждое имя специфицирует текст: с точки зрения модальности, семантико-синтаксической организации, коммуникативной цели и т. д. Но оно также включает текст в другие группы по смежным признакам. Акт «наречения именем» не только классифицирует текст, но также акцентирует одни его признаки по отношению к другим, выделяет их как релевантные, фокусируя на них внимание читателя [11, с. 81].

В концепции Ж.-М. Шеффера жанры бесконечно изменчивы, ни один жанр не характеризует текст с точки зрения его инвариантных свойств. Именно эта гибкость жанра обусловливает возможность взаимной адаптации в пространстве текста автора и читателя, которые, в силу специфики литературной коммуникации, друг для друга являются воображаемыми категориями. Читатель подстраивает текст под себя, соотнося различные его аспекты с жанровыми именами на основании своего культурного опыта, и одновременно подстраивается под текст, модифицируя свои представления о жанровых понятиях. У жанров нет «памяти», которая могла бы обеспечить стабильность и воспроизводимость инвариантных структур[3]. Память есть только у субъекта, ее природа одновременно индивидуальная и коллективная. Таким образом, принцип исторической динамики восприятия жанров, выводимый из работы Ж.-М. Шеффера, заключается в постоянной «пересборке» связей

3 По этой причине в работе Ж.-М. Шеффера почти нет рассуждений об «эволюции жанров». На это ограничение указывает С.Н. Зенкин в послесловии к книге [11, с. 189]. Для Ж.-М. Шеффера разговор об «эволюции» возможен только в очень узком смысле — как о ретроспективно конструируемой генеалогии [11, с. 179].

между именами и понятиями в сознании читателей. Жанры и читатели меняются параллельно — это взаимозависимые процессы.

С точки зрения строгой жанровой теории, книга Шеффера не является «теоретической»[4]. Ж.-М. Шеффер работает с уже «проинтерпретированным миром» (воспользуемся, на наш взгляд, уместной в этом контексте формулировкой социолога А. Шюца) — с объектами, которые имеют значение и структуру релевантности для использующих их людей и которые воздействуют на человеческое поведение и практики восприятия [12, с. 9]. Несмотря на спорный статус книги, некоторые из рассуждений Ж.-М. Шеффера представляются полезными для проблематики данной статьи.

Ж.-М. Шеффер не уделяет значительного внимания рецепции жанров, он ссылается на концепцию «жанрового горизонта ожиданий» Х.-Р. Яусса, используя ее как объяснительную и лишь добавляя, что «“горизонт ожиданий” часто бывает связан с той или другой господствующей классификацией жанров» [11, с. 150]. Если каждый читатель соотносит текст со своими понятиями и именами, то тот факт, что в некоторых случаях читатели сходятся в своих суждениях о жанрах, является чистой случайностью — ведь эта теория не предполагает какой-либо устойчивой модели идентификации. Стоит предположить, что при опознании жанров действуют внешние (социальные) силы, которые ограничивают восприятие и обусловливают сходство жанровых идентичностей в сознании разных читателей (т. е. служат своего рода «социальными рамками эстетического восприятия»).

В статье мы фокусируемся на взаимозависимости между социальными представлениями о жанре научной фантастики / science fiction, поэтикой текстов, ассоциирующихся с ним, и практиками восприятия. Для читателей знакомство с жанром представляет собой динамический процесс, который включает не только чтение жанровых текстов, но также усвоение социальных представлений о жанре. Иными словами, содержание жанрового понятия складывается из личного и коллективного опыта читателей. Изменения в социальной жизни жанра связаны и с восприятием текстов, т. е. с навыками обживания воображаемых миров. Эти навыки развиваются вместе с жанром.

4 На это указывает В.И. Тюпа [10, с. 13–14].

Мы не оспариваем возможность реконструкции жанровых инвариантов, в том числе инварианта научной фантастики[5]. В статье нас интересует прежде всего жанр и эстетическое восприятие в динамике их со-развития. Мы полагаем, что для рассмотрения этого аспекта продуктивнее обращаться не к глубинным структурам, а к представлениям (и даже стереотипам) о жанрах с точки зрения их влияния на практики чтения.

Тем не менее мы соглашаемся с замечанием В.И. Тюпы, что Ж.-М. Шеффер не различает канонические и неканонические (массовые, популярные) жанры [10, с. 18]. Некоторые современные неканонические жанры сформировались на литературных рынках России, Европы и США на рубеже XIX–XX вв. Они складывались под влиянием рыночной экономики в период «раскола эстетического производства», когда категории эстетики и экономики стали рассматриваться в оппозиции друг к другу[6]. Мы имеем в виду жанры любовного романа, детектива, научной фантастики, фэнтези, хоррора, вестерна и т. д., которые опознаются участниками литературы и функционируют как «точки отсчета» для конструирования читательских идентичностей [17, pp. 43–74; 18]. Во многом именно рынок обусловливает устойчивость связей между жанровыми именами и текстами: рыночные «лейблы» создают иллюзию повторяемости жанровых моделей, влияя таким образом на продажи.

II

Когда Ж.-М. Шеффер утверждает, что читатели по одним признакам соотносят текст с одним жанром, по другим — с другим, по третьим — с третьим и т. д., то он, в сущности, описывает принцип «семейного сходства», сформулированный Л. Витгенштейном и применяемый в когнитивной психологии и когнитивной теории классификации Э. Рош и Дж. Лакоффа. Дэвид Фишелов предлагает следующую трактовку этого принципа в контексте

5 Этот аспект подробно рассмотрен в книге Е.Ю. Козьминой [5]. Автор оговаривает, что исследования жанровых моделей и рецептивного аспекта жанра не исключают друг друга, так как служат разным целям [5, с. 118–119].

6 Фр. Джеймисон пишет: «...мы рассматриваем высокую и массовую культуры как объективно связные и диалектически взаимозависимые явления, как сиамских близнецов, как неразделимые продукты раскола эстетического производства в период позднего капитализма.<...> вездесущность рынка определила реакционную позицию модернистов, для которых фиксация на формальных экспериментах стала средством сопротивления товарно-рыночным отношениям, способом избежать превращения в товар» [20, pp. 133–135].

жанрологии: в сознании читателя тексты группируются в жанры на основании их соотнесенности с «прототипом», состоящим из «ядра» (в него входят тексты с большим количеством схожих черт) и «периферии» — текстами, которые связаны с «ядром» меньшим количеством общих признаков, но которые по другим признакам связываются с другими «прототипическими» группами [16, p. 132]. С точки зрения восприятия не существует текстов вне групп, т. е. жанров. Один текст может быть одновременно «лучшим» примером в одной группе и «худшим» в другой.

В современных работах, развивающих теорию «прототипов»[7], ученые рассматривают жанр как «идеальную когнитивную модель»[8], как фрейм, который служит инструментом классификации и одновременно является продуктивной моделью, координирующей читательские усилия при погружении в воображаемый мир текста [19, pp. 182–183]. При этом природа жанровых когнитивных рамок трактуется не только как индивидуальная, ученые также обнаруживают социальные основания для их формирования в сознании читателей [24, pp. 324–325].

Трудно представить, что до появления жанрового имени «научная фантастика» в России или “science fiction” в США читатели, авторы, издатели, книгопродавцы и т. д. разделяли общие представления о том, что значит взаимодействовать с этим жанром — ведь идеи научной фантастики еще не существовало, не было жанрового «прототипа». Разумеется, момент «изобретения» имени не является моментом «рождения» жанра. Тем не менее эта точка в истории важна, так как в ней возникает пространство для новых конфигураций существующих текстуальных признаков, социальных представлений и читательских ожиданий.

В США жанровое имя “science fiction” появляется и закрепляется в конце 1920–1930-х гг., когда благодаря специализированным журналам формируется «жанровый горизонт ожиданий», который опосредует рецепцию и задает критерии оценки. Процесс социального конструирования жанра включает в себя, помимо создания новых текстов, «перечитывание» старых. Так, романы Г.Дж. Уэллса при переиздании в США под «лейблом» научной фантастики встраивались в новую для них систему значений, в которой релевантным был не сатирический и критически пафос, а акцент

7 Обзор исследований по когнитивному жанроведению см.: [8].
8 Термин Дж. Лакоффа. См.: [6, с. 118–119].

на «гаджетах» и приписываемый текстам прагматический эффект — стимуляция и развитие научно-технического воображения читателей. Новые тексты, написанные специально «под жанр», оценивались с точки зрения этих же критериев[9].

С течением времени происходит перестройка отношений между жанровым именем и понятием, меняются акценты и критерии оценки. В истории научной фантастики в США изменение акцентов было связано с трансформацией роли воображаемых миров, поэтических приемов их создания и, как следствие, с модификацией «программы чтения», т. е. тех усилий, которые требовались от читателей для «погружения» в художественное пространство текста. В следующем разделе мы рассмотрим момент в истории жанра, в котором соединились трансформации социального, поэтического и рецептивного аспектов.

III

В 1930-х гг. в США меняется издательская политика по отношению к тому, как следует писать научную фантастику и каким группам читателей она должна быть адресована. В 1930 г. создается журнал “Astounding Science Fiction”, который составил конкуренцию доминирующему в то время журналу научной фантастики — “Amazing Stories” издателя Хьюго Гернсбека. Если Гернсбек делал ставку на познавательность публикуемых в журналах историй, требовал от авторов объяснять вводимые в сюжеты «гаджеты» и технологии будущего, то редактор журнала “Astounding” Фредрик Орлин (он занял пост редактора в 1933 г.) предоставлял авторам большую творческую свободу, позволив им исследовать новые идеи, включая и те, которые не были в строгом смысле слова «научными» [22, pp. 144–145]. В 1937 г. на пост главного редактора журнала “Astounding” вступил Джон Кэмпбелл. Он призывал писателей сосредоточиться на изображении правдоподобных миров, которые были бы самодостаточными, функционально независимыми и «экологически устойчивыми система-

9 Историю «создания идеи научной фантастики» в США см. в книге Гэри Уэстфала: [23, pp. 67–91]. Схожие процессы происходили и в России: в 1910-х гг. начинает использоваться обозначение «научная фантастика», в критике создается образ жанра как открытой для отечественных авторов «ниши» на рынке, а одним из критериев хорошей научно-фантастической истории считается изображение вариантов практического применения изобретений (см.: [4]).

ми» [13; 15]. Цель его издательской политики состояла в том, чтобы изменить состав аудитории жанра и привлечь читателей, которые были заинтересованы в литературе более требовательной к их интеллектуальным способностям. Как следствие, авторы принялись искать новые подходы к созданию воображаемых миров, которые должны были казаться читателям достаточно правдоподобными и одновременно «фантастичными» (пребывание в этих мирах должно было отличаться от всего того, что читатели могли испытать в реальности). Читатели в свою очередь учились взаимодействовать с этими мирами[10].

Для иллюстрации этой мысли мы сосредоточимся на образе космического корабля, а точнее, на специфической его разновидности — «корабле поколений» ("generation starship"). Идея корабля поколений была предложена еще в конце XIX в. К.Э. Циолковским, когда стало очевидно, что путешествие к звездам будет длиться дольше одной человеческой жизни. Этот корабль должен представлять собой самодостаточную экосистему, пригодную для жизни нескольких поколений путешественников. Многим писателям этот образ показался удачной альтернативой не менее маловероятному космическому транспорту, перемещающемуся на сверхсветовой скорости. В XX в. корабль поколений стал одной из популярных локаций научно-фантастических историй.

В контексте рассматриваемой нами проблемы этот образ представляет интерес по двум причинам. Во-первых, хотя корабль поколений и связанные с ним реалии воображаемого мира выходят за границы опыта, который читатели могут пережить в реальности, он представляет собой конвенциональную локацию, с которой героям и читателям так или иначе приходится взаимодействовать. Во-вторых, этот образ менялся: из домашнего и знакомого он превратился в пространство «радикального остранения». Соответственно, и читателям пришлось менять свои представления о том, как этот образ воспринимать и как с ним взаимодействовать.

10 В более широком контексте формирование навыков литературного чтения в их современном виде, продолжавшееся с конца XVIII в. и на протяжении XIX в., шло параллельно с развитием писательских навыков. Т.Д. Венедиктова пишет: «Способность пишущего создавать вымышленные миры реализуется под знаком способности читающих эти миры обживать», т. е. наделять их смыслом, соотносить с личным жизненным, культурным и социальным опытом [3, с. 67].

Считается, что обозначение «корабль» (“spaceship”) применительно к космическому транспорту было впервые использовано Джоном Дж. Астором IV в романе «Путешествие в других мирах» (“A Journey in Other Worlds: A Romance of the Future”, 1894) [25]. С точки зрения семантики и культурных смыслов образ корабля поколений продолжал предшествующую литературную традицию: он использовался как модель общества для осмысления проблем социального расслоения и неравенства. В повествованиях о космических путешествиях этот образ, однако, приобрел добавочное значение. Разбирая семантику футуристических видов транспорта в романах Жюля Верна, Ролан Барт пишет:

> На глубинном уровне жест Жюля Верна — это, бесспорно, жест присвоения. Сказанному ничуть не противоречит важный в верновской мифологии образ корабля; напротив, хотя корабль и может быть символом ухода, но на еще более глубоком уровне в нем зашифрована огражденность. <...> Любовь к кораблю — это прежде всего любовь к бесповоротно замкнутому сверх-дому, а отнюдь не к героическим отплытиям в неизвестность. <...> у Жюля Верна любое судно — образец «домашнего очага» [1, с. 145–146].

С 1930-х гг. образ космического корабля потерял ореол домашности. Писатели стремились показать его чуждость и странность. Одна из ранних попыток в этом направлении была предпринята писателем Мюрреем Лейнстером в повести «Проксима Центавра», опубликованной в мартовском номере журнала “Astounding Stories” за 1935 г.:

> Это был самый крупный из всех кораблей, самая колоссальная конструкция, которую когда-либо создавали люди. Честно говоря, проект ее сначала высмеяли как нереальный для людей — людей, которые в конце концов его реализовали. Шпангоуты скелета «Адастры» были так велики, что после отливки их нельзя было перенести ни одним краном <...> Дюзы ракетных двигателей были настолько мощными, что ультразвуковые импульсы... генерировались в тридцати различных местах на каждой из них [26, с. 704–705].

М. Лейнстер стремится поразить воображение читателя громадностью судна, которое по размерам превосходит все, с чем читатель может

столкнуться в жизни. Однако М. Лейнстер не передает опыта нахождения на корабле, пребывание на нем ничем не отличается от путешествия на привычном морском транспорте.

Новый подход к работе с этим образом предложил Роберт Хайнлайн в романе «Пасынки вселенной» (1941, 1963)[11]. Р. Хайнлайн использует приемы создания «эффекта реальности», разработанные в «реалистической» литературе XIX в. Автор работает с «незначимыми деталями», которые не несут символических или метафорических смыслов и не играют роли в сюжете, но которые служат для разметки воображаемого пространства и позволяют читателю ощутить свое присутствие в радикально чуждом окружении.

Рассмотрим отрывок из начала романа:

> Теперь он находился в углу прохода, куда скрылся мут. Коридор был пуст. Двое товарищей приблизились к нему, неловко скользя по полу. <...>
>
> — Хватит, я сказал! Дуэли за пределами деревни запрещены. Это Правило.
>
> Дальше они продвигались в молчании, легко сбегая вниз по лестницам, пока увеличивающийся с каждой палубой вес не заставил их перейти на более степенный шаг. Наконец они достигли уровня, который был ярко освещен и по высоте был вдвое больше остальных. Воздух был влажным и теплым; растительность закрывала обзор.
>
> — Ну вот мы и внизу, — сказал Хью. — Не узнаю эту ферму. Должно быть, мы спустились с другой стороны.
>
> — Вон фермер, — сказал Тайлер. Он приложил мизинцы ко рту и свистнул, а потом крикнул: — Эй! Земляк! Где мы?
>
> Крестьянин медленно оглядел их, потом неохотно процедил, как дойти до Главного Прохода, откуда можно добраться до их деревни [27, с. 450–451][12].

11 Отдельными частями роман публиковался в 1941 г. в журнале “Astounding Science Fiction”, эти части были объединены под одной обложкой и выпущены как цельный роман в 1963 г. издательством “Gollancz”.

12 Приведенный здесь русскоязычный фрагмент в целом подходит для задач статьи. Тем не менее считаем необходимым прокомментировать некоторые расхождения между оригинальным текстом и переводом. Перевод первого абзаца в приведенном фрагменте, хотя сильно отличается от оригинала в деталях, общий смысл передает. Обратим внимание только на отсутствие в переводе фразы “floated lightly to his feet” / «паря по воздуху, медленно опустился на ноги», и неполный перевод фразы “across the floor plates” / «по полу, состоящему из пластин» (в переводе — просто «по полу»). Эти фразы подчеркивают странность простран-

Происходящее разворачивается в «режиме реального времени»: читатель то узнает о физических ощущениях героя («легко сбегая вниз»), то смотрит на мир глазами героя («растительность закрывала обзор»), то смотрит со стороны («они продвигались в молчании»). Однако, с точки зрения знания и понимания, что именно герой видит и почему он испытывает определенные физические ощущения, между героем и читателем нет полной синхронизации: для героя окружающая обстановка естественна, а для читателя — нет.

Эффект неестественности окружения для читателя создается за счет использования понятных и знакомых слов в необычных, невозможных сочетаниях. Для разметки места действия автор использует пространственные ориентиры: угол прохода, коридор, деревня, вниз, лестница, высота, внизу, ферма. Все эти слова понятны по отдельности. Однако их соположение в пределах одного фрагмента текста, описывающего одно пространство, невозможно из-за несовпадения читательских представлений о размерах вещей с теми представлениями, к которым отсылают слова в тексте. На размер пространства указывают также вопрос крестьянину «где мы?» (значит, это пространство столь велико, что в нем можно потеряться) и обращение «земляк» (значит, в этом мире есть и «не-земляки», т. е. жители «далеких земель» — «муты»).

На невозможность пространства накладываются «странные» физические ощущения от взаимодействия с ним: «неловко скользя по полу», «увеличивающийся с каждой палубой вес», «воздух был влажным и теплым», «растительность закрывала обзор». Герою нет нужды «разгадывать», как все эти явления могут сочетаться в одном пространстве, для читателя же эта странность становится главной интригой и мотивацией продолжать чтение. Начало романа побуждает задаться вопросами «где я нахожусь?» и «как может существовать подобное место?». Читатель ищет ответы на эти вопросы, разгадывая новые значения привычных слов.

Читательское знание и знание героя синхронизируются в конце первой части, когда обнаруживается, что место действия романа — корабль по-

ства, с которым герои взаимодействуют. Слово «мут» в оригинале — “mutie”. Это авторский неологизм, производное от слова «мутант» / “mutant”. Обращение к фермеру в оригинале — “shipmate” / «сосед по кораблю», а не «земляк» как в переводе. На наш взгляд, английский вариант — остроумная находка автора: персонажи используют это обращение в силу традиции, не понимая его значения. Англоязычные цитаты приводятся по изданию [28].

колений. В финале происходит раскрытие правды об устройстве описываемого мира. Знание, которое для героя было естественным, опровергается: мир оказывается другим, чем казался в начале. В момент финального откровения происходит полная идентификация героя и читателя — их горизонты знания о воображаемом мире совпадают.

В новом подходе к работе с жанром в США в 1930–1940-е гг. соединилось несколько аспектов. С точки зрения поэтики писатели оттачивали навыки создания воображаемых миров таким образом, чтобы они казались цельными и правдоподобными. С точки зрения восприятия для погружения в эти миры от читателей требовалось разгадывать значения слов, которые приобретали новый смысл в контексте воображаемого мира. С точки зрения социальных представлений качество текстов оценивалось по тому, насколько чуждыми и странными («фантастичными», «остраняющими») получались создаваемые авторами миры.

***

Мы не ставили перед собой цель доказать, что корабль поколений и описанные приемы создания воображаемого пространства — маркеры, специфичные только для научной фантастики[13]. Одни и те же образы и приемы могут появляться в текстах разных жанров. Мы не утверждаем также, что научная фантастика требует от читателя особых навыков чтения, недоступных читателям других жанров. Наша цель была в том, чтобы продемонстрировать специфичность конфигурации социальных представлений, поэтики и восприятия. Эта конфигурация была культурно значима для деятелей и поклонников жанра в определенный момент его истории. Мы надеемся, что сделанные нами наблюдения могут быть полезны с точки зрения «теории истории» — как рассуждения о возможностях «социокогнитивной истории» жанров популярной литературы.

13 Ренате Лахманн считает, что акцент на мире как самодостаточной системе — черта всей «неофантастики» XX в.: «...в литературной практике неофантастики прием амбивалентности практически не применяется <...>. Неофантастика не вписывается в критерии, предложенные Кайюа и Тодоровым. Герметично замкнутые на самих себя альтернативные миры неофантастики не допускают ни игру в противоречия между привычным и чужим, ни амбивалентности» [7, с. 50].

Список литературы

Исследования

1 *Барт Р.* «Наутилус» и пьяный корабль [1955] // *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2010. С. 144–146.

2 *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 159–206.

3 *Венедиктова Т.* Литература как опыт: «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.

4 *Зубов А.А.* «Роман с научной подкладкой»: научная фантастика и конструирование социального воображения в России начала XX века // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. № 1. С. 116–127.

5 *Козьмина Е.* Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.

6 *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи [1987]. М.: Языки славянской культуры, 2004. 792 с.

7 *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического [2002]. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.

8 *Тарасова И.А.* Жанр в когнитивной перспективе // Жанры речи. 2018. № 2 (18). С. 88–95. DOI: 10.18500/2311-0740-2018-2-18-88-95

9 Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.

10 *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.

11 *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? [1989]. М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.

12 *Шюц А.* Обыденная и научная интерпретация человеческого действия [1953] // *Шюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 7–50.

13 *Anderson P.* The Creation of Imaginary Worlds: The World Builders Handbook and Pocket Companion [1974] // Writing Science Fiction and Fantasy. New York: St. Martin's Press, 1991. P. 105–128.

14 *Cohen R.* History and Genre // New Literary History. 1986. Vol. 17, № 2. P. 203–218. DOI: 10.2307/468885

15 *Collins S.G.* Sail on! Sail on!: Anthropology, Science Fiction, and the Enticing Future // Science Fiction Studies. 2003. Vol. 30, № 2. P. 180–198.

16 *Fishelov D.* Genre Theory and Family Resemblance — Revisited // Poetics. 1991. № 20. P. 123–138.

17 *Gelder K.* Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. London, New York: Routledge, 2004. 179 p.

18 *Glover D.* Publishing, history, genre // The Cambridge Companion to Popular Fiction. London, New York: Cambridge University Press, 2012. P. 15–32.

19 *Hanenberg P., Brandt P.A.* Strange Loops and a Cognitive Approach to Genre // Cognitive Semiotics. 2010. № 6. P. 179–192.
20 *Jameson Fr.* Reification and Utopia in Mass Culture // Social Text. 1979. № 1. P. 130–148.
21 *Jameson Fr.* Magical Narratives: On a Dialectical Use of Genre Criticism // *Jameson Fr.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. London, New York: Routledge, 1981. P. 89–136.
22 *Landon B.* The Gernsback Years: Science Fiction and the Pulps in the 1920s and 1930s // The Cambridge History of Science Fiction. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018. P. 135–148.
23 *Westfahl G.* The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction. Liverpool: Liverpool University Press, 1998. 344 p.
24 *Williamson R.* Pesher: A Cognitive Model of the Genre // Dead Sea Discoveries. 2010. Vol. 17, № 3. P. 307–331.
25 *Wolfe G.K.* How Great Science Fiction Works. The Great Courses [Audiobook]. 2016.

Источники

26 *Лейнстер М.* Проксима Центавра // *Лейнстер М.* Первый контакт. М.: Эксмо, 2006. С. 701–759.
27 *Хайнлайн Р.* Пасынки вселенной // *Хайнлайн Р.* Пасынки вселенной. М.: Эксмо, 2006. С. 445–572.
28 *Heinlein R.A.* Orphans of the Sky. A Novel. New York: Putnam, 1964. 187 p.

References

1 Barthes, R. "'Nautilus' i p'ianyi korabl'" ["'The Nautilus' and the Drunken Boat"]. *Mifologii* [*Mythologies*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2010, pp. 144–146. (In Russ.)

2 Bakhtin, M.M. "Problema rechevykh zhanrov" ["The Issue of Speech Genres"]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997, pp. 159–206. (In Russ.)

3 Venediktova, T. *Literatura kak opyt: "Burzhuaznyi chitatel'" kak kul'turnyi geroi* [*Literature as an Experience: "Bourgeois Reader" as a Cultural Hero*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 280 p. (In Russ.)

4 Zubov, A.A. "'Roman s nauchnoi podkladkoi': nauchnaia fantastika i konstruirovanie sotsial'nogo voobrazheniia v Rossii nachala XX veka" ["'Scientific Novel': Science Fiction and the Social Imaginary in the Early 20th Century Russia"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9. Filologiia*, no. 1, 2018, pp. 116–127. (In Russ.)

5 Koz'mina, E. *Fantasticheskii avantiurno-istoricheskii roman: poetika zhanra* [*Fantasy and Adventure-Historical Novel: Poetics of the Genre*]. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2017. 292 p. (In Russ.)

6 Lakoff, J. *Zhenshchiny, ogon' i opasnye veshchi* [*Women, Fire, and Dangerous Things*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 792 p. (In Russ.)

7 Lahmann, R. *Diskursy fantasticheskogo* [*Discourses of the Fantastic*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)

8 Tarasova, I.A. "Zhanr v kognitivnoi perspective." ["Genre in the Cognitive Perspective"]. *Zhanry rechi*, no. 2 (18), 2018, pp. 88–95. DOI: 10.18500/2311-0740-2018-2-18-88-95 (In Russ.)

9 *Teoriia literaturnykh zhanrov* [*Theory of Literary Genres*], comp. by N.D. Tamarchenko. Moscow, Akademiia Publ., 2011. 256 p. (In Russ.)

10 Tiupa, V.I. *Diskurs / Zhanr* [*Discourse / Genre*]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 211 p. (In Russ.)

11 Schaeffer, J.-M. *Chto takoe literaturnyi zhanr?* [*What Is a Literary Genre?*]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2010. 192 p. (In Russ.)

12 Schutz, A. "Obydennaia i nauchnaia interpretatsiia chelovecheskogo deistviia" ["Common-Sense and Scientific Interpretation of Human Action"]. *Izbrannoe: Mir, svetiashchiisia smyslom* [*Selected Works: A World That Shines with Meaning*]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2004, pp. 7–50. (In Russ.)

13 Anderson, Paul. "The Creation of Imaginary Worlds: The World Builders Handbook and Pocket Companion." *Writing Science Fiction and Fantasy*. New York, St. Martin's Press, 1991, pp. 105–128. (In English)

14 Cohen, Ralph. "History and Genre." *New Literary History*, vol. 17, no. 2, 1986, pp. 203–218. DOI: 10.2307/468885 (In English)

15 Collins, Samuel Gerald. “Sail on! Sail on!: Anthropology, Science Fiction, and the Enticing Future.” *Science Fiction Studies*, vol. 30, no. 2, 2003, pp. 180–198. (In English)
16 Fishelov, David. “Genre Theory and Family Resemblance — Revisited.” *Poetics*, no. 20, 1991, pp. 123–138. (In English)
17 Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London, New York, Routledge, 2004. 179 p. (In English)
18 Glover, David. “Publishing, history, genre.” *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. London, New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 15–32. (In English)
19 Hanenberg, Peter, and Brandt, Per Aage. “Strange Loops and a Cognitive Approach to Genre.” *Cognitive Semiotics*, no. 6, 2010, pp. 179–192. (In English)
20 Jameson, Fredric. “Reification and Utopia in Mass Culture.” *Social Text*, no. 1, 1979, pp. 130–148. (In English)
21 Jameson, Fredric. “Magical Narratives: On a Dialectical Use of Genre Criticism.” *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London, New York, Routledge, 1981, pp. 89–136. (In English)
22 Landon, Brooks. “The Gernsback Years: Science Fiction and the Pulps in the 1920s and 1930s.” *The Cambridge History of Science Fiction*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2018, pp. 135–148. (In English)
23 Westfahl, Gary. *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction*. Liverpool, Liverpool University Press, 1998. 344 p. (In English)
24 Williamson, Robert Jr. “Pesher: A Cognitive Model of the Genre.” *Dead Sea Discoveries*, vol. 17, no. 3, 2010, pp. 307–331. (In English)
25 Wolfe, Gary K. *How Great Science Fiction Works. The Great Courses* [Audiobook]. 2016. (In English)

Научная статья / Research Article

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)4

СИМВОЛИКА ЕДЫ В МИРЕ «ВИДЕНИЯ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

© 2021 г. В.С. Сергеева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 02 марта 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-28-49

Аннотация: Аллегорическая поэма «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда представляет собой одно из ключевых произведений средневековой религиозной литературы. В числе ее важнейших эпизодов — сцены, связанные с пищей и питьем. Сакральный смысл еды в поэме задан контекстом средневекового богословия, выросшим вокруг евангельских образов («Я есмь хлеб жизни» и т. д.). Каждый раз, когда герои едят или пьют, происходит процесс реализации определенных христианских истин — либо, напротив, отвержения их, поскольку избыток «хлеба насущного» ведет к духовной глухоте. Чревоугодие неразрывно связано с лицемерием — и в мире поэмы оно предстает не только как обжорство, но и как отказ от христианского образа жизни. Чревоугодник расточает добро, которое мог бы раздать нуждающимся, а также богатства своей души; а если он принадлежит к ученому сословию, то лишает «малых сих» и духовной пищи. Обыденные события и поступки У. Ленгленд включает во вневременной библейский нарратив, тем самым актуализируя их для всех своих читателей-христиан. В результате такой организации текста эпизоды, связанные с едой, оказываются точками схождения сквозных тем поэмы (христианская жизнь, любовь, милосердие, познание).

Ключевые слова: У. Ленгленд, средневековая литература, английская литература, видение, композиция, комментарий, богословие.

Информация об авторе: Валентина Сергеевна Сергеева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4693-7723

E-mail: yogik84@mail.ru

Для цитирования: *Сергеева В.С.* Символика еды в мире «Видения о Петре Пахаре» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 28–49. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-28-49



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

FOOD SYMBOLISM IN THE WORLD OF *VISION OF PIERS PLOWMAN*

© 2021. Valentina S. Sergeeva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 02, 2020
Approved after reviewing: April 29, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: W. Langland's allegorical poem *Vision of Piers Plowman* is one of the key works of the medieval religious literature. Scenes of eating or drinking are among its most important episodes. The sacral meaning of food in the poem originates in the context of medieval theology appearing around certain evangelic images ("I am the bread of life," etc.) Each time when the characters eat or drink the realization of Christian dogmas is having place, or, on the contrary, they are refused, because the abundance of "daily bread" leads to spiritual deafness. Gluttony goes hand in hand with hypocrisy, and in the world of the poem it appears not only as over-eating but also as rejecting any real Christian practice. A glutton wastes goods he could give out to the needy, as well as the treasures of his soul; and if he is of the learned, he deprives the "little ones" of their spiritual repast, too. W. Langland includes everyday events and doings into the supertemporal Bible narrative, thus actualizing them for all his Christian readers. As the result of such text organization, food-related episodes appear to be linking spots for the main themes of the poem (Christian life, charity, love, knowledge).
Keywords: W. Langland, medieval literature, English literature, vision, composition, commentary, theology.
Information about the author: Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4693-7723
E-mail: yogik84@mail.ru
For citation: Sergeeva, V.S. "Food Symbolism in the World of *Vision of Piers Plowman.*" *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 28–49. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-28-49

Станем есть и пить, ибо завтра умрем!
(1 Кор 15: 32)

Английская аллегорическая поэма «Видение о Петре Пахаре» (возможно, оставшаяся незаконченной) была создана в 70–90-е гг. XIV в. Сведения об ее предполагаемом авторе, Уильяме Ленгленде, скудны: они содержатся в нескольких биографических (или квазибиографических) пассажах внутри самой поэмы, а также в позднейших примечаниях к спискам «Видения...». Поэма состоит из восьми видений и пролога (каждое видение — это сон, в некоторых есть также «сон во сне»). Повествователь по имени Уилл[1] странствует, встречаясь с аллегорическими персонажами, каждый из которых толкует ему смысл ключевых понятий христианской веры. Уилл становится очевидцем основных событий жизни Христа и, наконец, картины апокалипсиса. Центральный образ поэмы — Петр Пахарь, который сначала предстает рассказчику в виде скромного благочестивого крестьянина, однако по мере развития сюжета оказывается самим Христом.

В зарубежном литературоведении «Видению о Петре Пахаре» и различным его аспектам (культурно-историческому контексту, проблеме жанра и стиля, библейским сюжетам и образам поэмы) посвящено множество работ[2]. Наиболее полным и подробным на нынешний момент считается монументальный пятитомный комментарий к трем основным автор-

1 Will, что также может быть истолковано как «воля, желание, побуждение».

2 Еда в Средние века, ее социальное, культурное и идеологическое значение — также актуальное направление исследований в рамках cultural studies. См., например: [9; 12; 14; 18; 21; 23; 30].

ским версиям «Видения…», выпущенный издательством Пенсильванского университета в 2006–2011 гг. (так называемый Penn Commentary) [19]. Приведем также некоторые примеры, отражающие, как нам представляется, основные тенденции в изучении «Видения…» в современном англо-американском литературоведении. Так, поэме У. Ленгленда в контексте актуальных религиозных течений XIII–XIV вв. посвящена книга Л.М. Клоппера "Songes of Rechelesnesse: Langland and the Franciscans" [11]; религиозный и политический радикализм поэмы, ее сатирическая тематика, нашедшая свое отражение в посланиях Джона Болла, проанализированы в книге К. Маршалл "William Langland: Piers Plowman" [15]; об идее «встречи с Богом» и о духовном поиске, напоминающем «квест» рыцарского романа, пишет Ш. Клаттербак ("Encounters with God in Medieval and Early Modern English Poetry") [12]. О Ленгленде в общекультурном христианском контексте идет речь в эссе Д. Аэрса "Beyond Reformation?" [6], о природе аллегоризма «Петра Пахаря» — у Э. Астелл ("Political Allegory in Late Medieval England") [9], Д. Аэрса ("Piers Plowman and Christian Allegory") [7], Дж. Кроуфорда ("Allegory and Enchantment: An Early Modern Poetics") [13], Г. Пэтч ("The Allegorical Characters in Piers Plowman") [17] и пр. Ряд ключевых вопросов, возникающих в процессе изучения поэмы, нашел свое отражение в сборнике 2001 г. "William Langland's Piers Plowman: A Book of Essays" [20] (проблемы источниковедения, целевая аудитория «Видения…», его влияние на современную Ленгленду культуру, авторская концепция аллегории, структура и композиция поэмы, образы отдельных персонажей и т. д.)[3].

В отечественном литературоведении первопроходцем в изучении «Видения…» стал специалист по истории средневековой Англии Д.М. Петрушевский (1863–1942), выпустивший перевод (не стихотворный, а буквальный) первых семи частей поэмы со своим комментарием, в основном в социокультурном ключе [24][4].

Авторская интенция У. Ленгленда — восстановление связи между обыденным человеческим существованием и событиями библейской исто-

3 Этот сборник особенно интересен тем, что в нем ярко представлены различные подходы — от классической компаративистики до queer studies.

4 Говоря о поэме в контексте современной ей литературы, необходимо отметить также [1; 3; 4].

рии[5]. Введение повседневной жизни в рамки вневременного священного сюжета позволяло ставить перед читателем вопросы, требующие максимально серьезного к ним отношения. В первую очередь — «что должна представлять собой жизнь христианина» и «отчего христианское общество на протяжении тысячи лет не может достигнуть совершенства». Поэтому даже те эпизоды «Видения...», которые представляются нам сугубо бытовыми, надлежит читать как аллегорические.

Красочные параллели между духовным и телесным голодом (и, соответственно, насыщением) с достаточной вероятностью почерпнуты автором у Блаженного Августина. Нужно отметить, что Ленгленд вообще, как правило, не «выдумывает» свои образы — они возводятся к библейским или святоотеческим источникам. В «Исповеди» Августина желание приблизиться к Богу уподоблено голоду; пища становится метафорой знания и духовного просвещения, а процесс богопознания предстает как поглощение в самом буквальном смысле.

> Внутри у меня был голод по внутренней пище, по Тебе Самом, Боже мой, но не этим голодом я томился, у меня не было желания нетленной пищи не потому, что я был сыт ею: чем больше я голодал, тем больше ею брезгал <...>. Передо мною продолжали ставить эти блюда со сверкающими призраками; лучше было, конечно, любить это солнце, существующее в действительности для нашего глаза, чем эти выдумки для души, обманутой глазами. И, однако, я ел эту пищу, думал, что Ты здесь: без удовольствия, правда, потому что я не чувствовал у себя на языке подлинного вкуса Твоего: Тебя не было в этих пустых измышлениях, и я от них не насыщался, а более истощался [22, pp. 30, 35].

Сходную образность мы находим и в проповеди Августина (№ 229), посвященной Пасхе: в ней детально объяснено метафорическое тождество между выпечкой хлеба и существом христианина.

5 Следует отметить, что события, которые довелось застать У. Ленгленду, с вероятностью наводили его — как и многих его современников — на мысли о близком конце света. Это и эпидемия чумы (Черная Смерть), и голод, и церковный раскол 1378 г., и крестьянская война 1381 г. Апокалипсические настроения в культуре в это время были очень сильны.

> Вспомните, чем эта вещь не так давно была в поле; земля произвела ее, дождь питал, пока не завязался колос; затем человеческие руки отнесли его на гумно, обмолотили, провеяли, поместили в амбар, вывезли, смололи, сделали тесто, испекли и совсем недавно обратили в хлеб. Теперь вспомните себя: вы не существовали, и вас создали, отнесли на гумно Господа, где вас обмолотили быки, то есть проповедники Евангелия. В ожидании крещения вы были как зерно, хранимое в амбаре. Вам дали имена; и вы прошли через жернова поста и изгнания злого духа. Потом пришли вы к воде [крестильной купели], и вас замесили и сделали единым тестом. Испечены вы были жаром Святого Духа и сделались хлебом Господним[6].

Но все эти образы, в свою очередь, заданы библейским «ибо Плоть Моя истинно есть *пища*» (Ин. 6: 55). Подлинным хлебом является сам Христос, «тот Хлеб, Который посеян в Деве, заквашен в плоти, приготовлен в Страстях, в печи Гроба испечен, в церквах положен, принесен на алтари, служит ежедневно небесной пищей верным» (так пишет богослов V в. Петр Хрисолог) (цит. по: [2]). Пахарь в аллегорическом пространстве «Видения...» — тот, кто снабжает людей едой в буквальном смысле (без труда крестьянина-земледельца настанет голод) и в сакральном (Петр Пахарь оказывается Христом, собирающим пшеницу в Свою житницу, ср.: Мф. 13: 24). От хлеба насущного — к хлебу священному, причастию.

Эпизоды, связанные с едой и питьем, становятся важными смысловыми точками поэмы: в них возникают ключевые темы «Видения...» (любовь, милосердие, божественный образ в человеке, истинное и ложное знание). Их кульминацией, видимо по авторскому замыслу, должна была стать сцена в Церкви Единства (Unitee, амбаре, который выстроен на поле Петра Пахаря), куда многочисленных персонажей «Видения...» приглашают на пир, т. е. для принятия причастия — чего, впрочем, по ряду причин не происходит.

> Я не страшусь, — сказал Совесть[7], — что Гордыня придет. Владыка Похоти будет изгнан во время этого поста, я надеюсь. Придите, — сказал Со-

6 Перевод мой. — *В.С.* (см.: [28]).

7 Совесть, Вера, Терпение и многие подобные персонажи у У. Ленгленда — мужского пола.

весть, — вы, христиане, которые так верно трудились в пост, и ешьте. Вот благословенный хлеб, и в нем тело Господа...[8]

Но если в данном эпизоде сакральный смысл ясен («сие есть тело» и проч.), то в менее очевидных случаях задача читателя — самому пройти от бытового прочтения к аллегорическому. Социальное бытописательство поэмы, нередко имеющее сатирическую окраску, подводит к логичной мысли: мир производит апокалипсическое впечатление, поскольку люди, которым была открыта великая истина, отреклись от нее. Следуя логике автора, на вопрос «отчего страдают и голодают бедняки» следует ответить не «оттого что их угнетают богачи», а «оттого что люди, называющие себя христианами, не ведут христианский образ жизни».

Сам повествователь в конце концов нечувствительно входит в библейский нарратив и продолжает движение уже в нем. Священная история — это не то, что навсегда осталось в прошлом и может привлекаться лишь как источник нравственных примеров. Для автора аллегории она продолжает разворачиваться здесь и сейчас; каждый человек — брат Христа, через общее сыновство Богу, и сам христоподобен. Материальное не является «низким» и не нуждается в искусственной сакрализации, духовное не гнушается материального: материя освящена присутствием Бога. Происходящее в «средьземелье» (middel-erthe) и события высочайшего духовного уровня суть звенья одной цепи. Практически каждый раз, когда герои «Видения...» едят и пьют, это не просто физиологический процесс насыщения, хотя и в бытовом плане эти эпизоды могут вносить дополнительные нюансы.

Насколько значимыми могут оказываться эти детали на обоих уровнях, несложно проиллюстрировать следующим примером. Явившись на исповедь к Совести, Стяжательство повествует о своей супруге Рози, которая варит эль на продажу:

8 Здесь и далее приводится подстрочный перевод по изданию [30].

Peny ale and puddyng ale
She poured togideres,
For laborers and for lowe folk
That lay by hymselve.
The beste ale lay in my bour,
Or in my bed-chambre;
And who so bummed therof,
Boughte it therafter,
A galon for a grote…

Penny-ale and pudding-ale
she poured together
For labourers and for low folk
that was kept by itself.
The best ale lay in my bower
or in my bedchamber,
And whoso tasted thereof
bought it thereafter
A gallon for a groat…
[26, p. 67]

I buy her barley that she
brews for sale,
Thoroughly mixing up thick
ale with thin
For laborers and lowly folk
drinking alone,
While the pure ale is put in
the parlor or bedroom
So that those who taste it are
tempted to buy
At a groat a gallon…
[27, p. 78]

Для человека иной эпохи и уж тем более иной культуры требуется реальный комментарий, позволяющий понять, что здесь в принципе происходит. Нам нужно знать, во-первых, что такое penny ale и puddyng ale, а во-вторых, что означает «галлон за грот». В приведенном переводе 1895 г. сам текст лишь адаптирован к современному состоянию языка; в свою очередь, перевод 2014 г. можно назвать «разъясняющим». Действительно, penny ale был зачастую разбавлен (thin), и пили его в основном люди небогатые; pudding ale был полон не успевшей осесть гущи (thick) и потому считался низкокачественным. Хороший же эль Рози продает по изрядно завышенной цене: грот составляли четыре пенса, а галлон (около 4,5 литров) эля в 70-е гг. XIV в. стоил не больше полутора пенсов. То, что было очевидно для англоязычного читателя еще в конце XIX в., сейчас нуждается в комментарии: Рози нечиста на руку, и в общем контексте «Видения…», бичующего всякого рода мошенников, особенно тех, кто обманывает бедняков, этот эпизод становится ясен.

Однако для возвращения его в аллегорическую плоскость надлежит учитывать место Стяжательства в системе смертных грехов. Перед читателем предстают не просто образы жуликоватых торговцев, чьи действия подлежат чисто юридической оценке, но людей, напрямую нарушающих Христову заповедь милосердия («Так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне», Мф. 25: 45). К этой теме У. Ленгленд возвращается неоднократно.

> Однако богатые, которые раскаиваются и помогают бедным, и живут по закону, и сохраняют верность, будут утешены Христом в Его доброте, и им дважды воздастся, если они проявляют милосердие.

С одной стороны, мошенничество есть нечто происходящее в плоскости человеческих отношений, а с другой — опыт несостоявшегося богообщения. «Человеческое», общежительное толкование напрямую связано с анагогическим (каждый «меньший», нуждающийся в сострадании, и есть Христос), поскольку речь в обоих случаях идет об одном и том же — о деятельной братской любви[9].

Кроме того, можно предположить, что Стяжательство — не просто отвлеченный образ порока, но и свойство самого Уилла. Покаяние предыдущего персонажа — Гнева — завершается словами: «Он (Совесть. — *В.С.*) сказал: “Esto sobrius”, — и грехи отпустил мне». И это тем более актуализирует происходящее: описываемое важно не для какого-то абстрактного христианина, а для каждого человека, которому, хотя бы в зародыше, свойственны и стяжательство, и гнев, и лень, и зависть.

Стяжательство ест не просто хлеб, добытый неправедно, а wastel — белый хлеб из лучшей муки. Становится очевиден масштаб неправедного богатства — пшеничный хлеб в это время не является повседневной едой даже для дворян. В переводе 1895 г. этот термин заменен словом cake (пирог), а в переводе 2014 г. вовсе опущен. Эта деталь характеризует персонажа и является выражением авторской позиции (аналогично русской пословице «от трудов праведных не нажить палат каменных»), но главное — служит развитием темы искушения хлебом, телесного благополучия, становящегося непреодолимым соблазном. Добро, накопленное Стяжательством, оказывается смертельной ловушкой для души.

> Servus es alterius,
> Dum fercula pinguia quæris;
> Pane tuo potius
> Vescere, liber eris[10].

9 «Отец наш и брат наш», пишет Ленгленд, имея в виду Бога-Отца и Христа.

10 Кому попало служит
Просящий пирога;

Человек, ищущий земного насыщения, *вынужден* быть слугой, в то время как подлинное служение ближнему — акт свободной воли. Об этом свойстве человека, приближающем его к Богу, У. Ленгленд также говорит не раз.

> Хоть тело и колеблется, как лодка на воде, о, твоя душа в безопасности, но, если ты захочешь сам совершить смертный грех и утопить таким образом свою душу, Господь стерпит твой поступок, раз тебе того хочется. Ибо Он дал нам дары, чтобы мы управляли собой, и это разум и свободная воля.

Тема проницаемости границ между материальным и нематериальным, человеческим и божественным (эта проницаемость, в том числе, воплощена в само́м человеческом облике, который принимает Христос во время пребывания на земле) присутствует в следующем «гастрономическом» эпизоде поэмы. Его интерпретация интересна и с точки зрения средневековых реалий — более того, их понимание, как в случае с Рози, нужно для полноты картины — однако ими содержание не ограничивается.

Чревоугодие, отправляясь в церковь на мессу, останавливается поговорить со знакомой трактирщицей Бетти; та сообщает ему: «У меня есть перец, семена пиона, фунт чесноку и на фартинг семян укропа для постных дней». Специи зачастую использовали при приготовлении напитков, а семена не считались полноценной едой, поэтому употреблять их для перекуса в постный день было вполне допустимо. Однако интереснее всего здесь упоминание чеснока — трактирщица говорит о нем не как о добавке к блюду, а как о самостоятельном продукте, притом достаточно привлекательном для клиента. С точки зрения средневековой медицины, чеснок считался противоядием, а кроме того, профилактическим средством от отравления сомнительными напитками.

Судя по всему, клиентам Бетти есть чего бояться. Это вполне достаточная характеристика ее заведения; неудивительно, что Чревоугодие напивается там до беспамятства и пропускает мессу. Жена и служанка вынуждены отнести его домой и уложить в постель. И здесь продукты питания

Кому довольно хлеба,
Тот сам себе слуга.
(Стих. перевод мой. — *В.С.*)

служат не просто бытовыми деталями, показывающими читателю, какой вред здоровью наносит неумеренность. Злоупотребление едой и питьем пролагает дорогу другим грехам (в первую очередь гневу и распутству) и ведет к утрате человеческого облика (раздувшийся живот, помутневшие глаза, несвязная речь, скотское поведение). Более того, эта утрата происходит добровольно; пьянство — сознательный выбор порока[11]. Плотский облик есть нечто, роднящее человека с Христом, — эта мысль выражена в «Видении...» неоднократно. В 18-й части поэмы повествователь видит, как Петр Пахарь — Христос — въезжает в Иерусалим; Вера поясняет, что Иисус будет сражаться с дьяволом «в куртке Петра Пахаря», «в его шлеме и кольчуге, именуемой humana natura». В 19-й части Уилл вновь видит Петра Пахаря, в крови, идущего с крестом, и получает разъяснение от Совести: «Это герб Петра, его цвета и его доспехи; однако тот, кто идет [здесь] в крови, есть Христос со Своим крестом, защитник христиан».

Пища не «плоха» и не «хороша» сама по себе, пока служит человеку для поддержания сил (хлеб, по сути, и есть синоним еды), а не является предметом поклонения. Отдельно надлежит отметить также и представление о Чревоугодии (Gloton), несколько отличающееся от современного понимания. В средневековых текстах — и У. Ленгленд здесь не исключение — чревоугодие в значении «переедание, обжорство» чаще фигурировало как своего рода довесок к пьянству, осуждаемому еще апостолом Павлом.

> Дела плоти известны; они суть: прелюбодеяние, блуд, нечистота, непотребство, идолослужение, волшебство, вражда, ссоры, зависть, гнев, распри, разногласия, [соблазны], ереси, ненависть, убийства, пьянство, бесчинство и тому подобное (Гал. 5).

Практически вся излагаемая Чревоугодием сцена — описание попойки и ее последствий; лишь в самом конце исповеди заходит речь о том, что Чревоугодие слишком долго засиживается за столом и вкушает в пост чересчур тонкие яства. С вероятностью, в культуре, где люди в принципе редко ели досыта (а эль и пиво, напротив, были достаточно дешевы и об-

11 См., например: «Жалок одержимый бесом, а упившийся, хотя терпит то же, не достоин сожаления, потому что борется с произвольно накликанным бесом» [23].

щедоступны), возможность предаваться греху объедения была невелика. Если чревоугодие в современном смысле слова и становилось предметом осуждения, то, как правило, имелось в виду, что чревоугодники расточают плоды чужих трудов или тратят на изысканную кухню средства, которые могли бы употребить на благотворительность. Чревоугодие в весьма натуралистичных подробностях описывает последствия своей неумеренности и сожалеет, что пропало даром столько добра, которое можно было бы раздать нуждающимся. Ср. в части 14:

> Ибо много веселья у богатых, у которых есть еда и одежда, [как] много веселья в мае у диких животных; и продолжается их радость, пока длится лето, а бедняки к середине лета ложатся спать без хлеба, и зимой им еще хуже, потому что они ходят с мокрыми ногами, больные, голодные, терпя постыдные упреки и нападки от богачей, так что жалостно это слышать.

Возникает еще одна важная тема «Видения…» — лицемерие, отсутствие деятельной христианской любви (о чем ниже, в связи с частями 10 и 13), которое тоже зачастую оказывается связано с пищей, как телесной, так и духовной.

В 7-й части поэмы герои, принеся покаяние, решают отправиться в паломничество к святой Истине (точнее, святому), однако сбиваются с пути, и на помощь им приходит Петр Пахарь: он соглашается проводить их, если они помогут ему вспахать поле. Часть паломников принимается за работу, однако некоторые предпочитают бездельничать, пить эль и распевать песни. Когда Петр упрекает их, предупредив, что они не получат еды, если не станут работать, они притворяются немощными. Тогда на помощь Петру является Голод и набрасывается на лентяев.

> «Никогда я не трудился, — ответил Мот, — и впредь не стану». Он смеялся над законом и над рыцарем, говорил, что Петр и его плуг не стоят и горошины, и грозил его людям, если они однажды встретятся вновь. «Клянусь спасением души, я позабочусь о том, чтобы ты был наказан», — сказал Петр и воззвал к Голоду, который услышал его немедля. <…> «Оставь их, чтобы они питались со свиньями или ели хлеб, сделанный из гороха и отрубей», — сказал Петр. Лентяи и бездельники в тревоге побежали и стали махать цепами

от зари до зари, пока Голод не смягчился и не оставил их с горшком гороха, который приготовил Петр.

Петр Пахарь (пока еще повествователь не знает, что это сам Христос) изгоняет голод, приставляет паломников к работе и справедливо распределяет еду. Предоставить людям, всем без исключения и даром, «поле» и «орудия» для труда и есть суть божественной любви, означающей, что в мир пришло спасение; однако человек сам может отказаться от предлагаемой ему благодати и навлечь на себя беду — как нерадивый крестьянин рискует остаться без урожая. Петр Пахарь сетует:

> Лишь несчастья делают их кроткими и заставляют работать из желания пищи. Однако они — братья, которых Христос выкупил Своей кровью, и Истина некогда научила меня любить всяких людей и помогать тем, кто в нужде.

«Есть со свиньями» — несомненная отсылка на притчу о блудном сыне. И в данном случае поведение паломников, не желающих работать, соответствует ее толкованию, а именно: люди смотрят на Божии дары как на то, что Бог обязан им дать, и желают получить все блага немедленно, вместо того чтобы потрудиться и обрести «имение» в будущей жизни. Духовное состояние человека, отпавшего от Бога, может быть уподоблено расточительству; недаром главный противник Петра Пахаря в этом эпизоде носит имя не Лентяя (например), а Мота / Расточителя. Когда блудный сын прожил все, «настал великий голод» (Лк. 15: 14), и он оказался вынужден пойти с сумой и наняться в свинопасы. Хлеб и образ пиршества есть и в этой притче. «Сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода» (Лк. 15: 17), вспоминает блудный сын, осознав собственную бедность; «а отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги; и приведите откормленного теленка, и заколите; станем есть и веселиться!» (Лк. 15: 22–23). Горох и «лошадиный хлеб»[12] у Ленгленда — аналог рожков, которыми был бы рад подкрепиться блудный сын.

12 Этот хлеб пекли из смеси ржи, толченого гороха и отрубей, иногда только из гороха и отрубей — им кормили лошадей, а в голодные годы ели сами, как делает это и Петр Пахарь.

Грех — состояние постоянного голода, ненасыщения (даже если питаться жирной и сытной пищей); заметим, что Чревоугодию, в описанном выше эпизоде, всегда мало. Тот, кто не утратил связи с Богом, рад даже самой бедной снеди[13], а утративший ест ее только в наказание (и лишь в качестве такового и воспринимает). Простой и скудной еды праведнику достаточно, поскольку хлеб есть то, что спасает от голода — телесного и душевного — и не превращает человека, подобие Христа, в неразумного потребителя земных благ. В качестве примеров У. Ленгленд приводит и жития святых: Павла Отшельника кормил ворон, святого Эгидия поила своим молоком олениха, апостол Андрей добывал себе пропитание рыбной ловлей, Мария Магдалина питалась кореньями и росой (согласно «Золотой легенде»). У. Ленгленд бросает упрек монахам, которые не следуют примеру святых: «Есть у вас похлебка, и достаточно хлеба, и жидкий эль для питья, и трапеза из одного блюда, и этого должно быть довольно для вас, монахи, и так гласит ваш устав»[14]. И т. д.

В 10 части «Видения...» дама Ученость (dame Studie), супруга Разума (Wit), описывает пирующих лицемеров, у которых Бог, буквально, находится «во рту» — как и еда, которую они неумеренно поглощают:

> Когда менестрели замолчат, и они заговорят о Троице <...> пожирая Бога, при переполненном брюхе, в то время как измученные нуждой кричат и вопиют у ворот, страдающие от голода и жажды, дрожащие от холода. Но там никто не призовет их, не облегчит их нужду, но будут гнать их, как собак, и отпугивать прочь. <...> не будь бедные люди милосерднее богатых, нищие отправлялись бы спать с пустым желудком. Бог часто во рту этих знатных господ, но с Его милосердием и Его делами встречаешься у простых людей. Так сказано в Псалтыри, и я часто это видела: «слышали мы, что оно в Евфрате, обрели мы его на поляне в дубраве». Священники и всякие другие люди охотно говорят о Боге, Он у них часто во рту, а у простых людей — в душе.

13 Петр Пахарь описывает обычную диету бедняка: недозрелый сыр, овес, хлеб с отрубями, травы и коренья, овощи; он не может позволить себе даже яичницу или солонину.

14 К примеру, устав святого Бенедикта позволял монахам иметь на столе лишь два горячих блюда; братьям предписывалось всеми силами избегать излишеств, несовместных с образом христианина, в том числе пищи, пробуждающей плотские страсти.

Продолжение этой темы мы находим в части 13. Повествователя приглашают отобедать со Священством; этот пир, на котором в качестве почетного гостя присутствует доктор богословия, несомненно, мощная сатира, изображающая моральное банкротство того института, который должен распространять на земле Слово Божье. Об этом У. Ленгленд с глубочайшей мукой пишет не раз на протяжении поэмы. Откровенное обжорство доктора делает очевидной пропасть между жизнью, которую он ведет, и содержанием его проповедей. Совсем недавно ученый муж держал речь о смиренном принятии лишений, а теперь он сидит за столом, досыта наедается и не питает никакого сочувствия к беднякам. Доктор и Священство (Clergie) помещаются за почетным столом, а Терпение вместе с Уиллом — сбоку. Однако толстый краснощекий доктор, попивающий вино, и обильная снедь, которую он поглощает, призваны не просто проиллюстрировать читателю мирское преуспевание лицемеров. Рядом с ним трапезничает Уилл, и перед нами не что иное, как реализация августианской метафоры познания: священный текст можно попробовать на вкус, разжевать, проглотить.

> Потом Совесть позвал, и пришло Писание и попотчевало нас благоуханными порциями Августина, Амвросия и четверых евангелистов — «ешьте и пейте, что у них есть». Но доктор и его слуга не стали бы ужинать такими вещами — они поглощали супы и густые рагу, пожирая блюда, которые были добыты неправедно. <…> Затем Совесть учтиво попросил Писание принести мне и Терпению кусок хлеба. Оно положило перед нами кислую краюху. «Покайтесь», — сказало оно, и я ответил: «Пока я живу, пока есть жизнь в моем теле». <…> Потом подали еще еду: «смилуйся надо мной», и «блажен человек», и «блаженны те, чьи грехи покрыты» на подносе под названием «исповедаю Господу преступления мои». «Дайте еще еды Терпению», — кротко попросил Совесть, и Терпению принесли другую порцию — «за то помолится Тебе каждый праведник». <…> [Доктор] поедал много вкусных блюд — рагу, пудинги, рубец, свиной студень и яичницу. Я заговорил сам с собой, но Терпение меня услышал: «Не прошло и четырех дней с тех пор, как этот человек рассуждал пред настоятелем [собора] святого Павла о муках, которые терпел апостол Павел — о голоде и жажде, об ударах бичей, «от Иудеев пять раз дано мне было по сорока ударов без одного», и проч. Но эти проповедники никогда не видят того, что ясно выразил Павел в своем послании — что лжебратья

> есть источник опасности… <…> хотя они говорят о страданиях, которые идут душе на пользу, и о страстях и муках, которые вынес Христос за людей. Вот, этот пожирающий Бога толстощекий чревоугодник не имеет жалости к беднякам и творит зло. Он должен сам исполнять то, что проповедует» <…>. Но Терпение понял мои намерения и жестом велел мне сохранять спокойствие. «Подожди, брюхо накажет его, и он станет отдуваться при каждом слове и зевать, и кишки у него будут стонать и ворчать; он выпил так много, что станет клясться и доказывать своим апокалипсисом[15] и страстями святого Эвери, что бекон, студень, пудинг и рагу — это не рыба и не мясо, а еда кающегося <…> «Поступать хорошо[16], — сказал доктор, взял чашу и выпил, — значит не вредить братьям христианам, если только можно». «Клянусь, сэр доктор, — сказал я, — ты уж точно не “поступаешь хорошо”, поскольку ты вредишь нам обоим, уплетая пудинг, рагу и другие блюда, в то время как мы не получили ни куска».

Всякое принятие пищи в пространстве аллегории сакрально, поскольку создает возможность для соприкосновения с Богом (как, впрочем, и любое другое действие). Познание Бога есть принятие Его в себя, как это происходит во время причастия; а вкушая пищу, человек в то же время вкушает и знания — или «пожирает» их, не усваивая. Представление о Христе как о Слове и Хлебе («Я есмь хлеб жизни», Ин. 6: 48) в средневековом сознании создавало сплошной контекст ассоциаций, которые позволяли воспринимать написанное / сказанное как питание для души. Подробности сцены на пиру демонстрируют, каким образом слово становится духовной

15 Т. е. апокалипсисом чревоугодника, Apocalypsis Goliae (у М.Л. Гаспарова — «Откровение Голиафово», в пер. Л. Гинзбурга — «Апокалипсис Голиарда»; этимология слова неясна, одна из версий его происхождения — от лат. gula, «чревоугодие»). Это сатирическая латинская поэма XII в., обличающая лицемерие священнослужителей:

> Пьянствуя, лакомясь сладкими блюдами,
> стали отцы пресвятые Иудами!
> Паства без пастыря бродит во тьме,
> ибо у пастыря блуд на уме!
>
> [25, с. 456]

16 Do-wel (поступай-хорошо) — персонаж, на поиски которого пускается повествователь, надеясь понять, что значит быть христианином. По У. Ленгленду, это первая стадия христианской жизни, равно доступная ученым и неученым; она предполагает принятие догматов Символа веры, признание своих грехов, правдолюбие, честный труд, умеренность — «и это будет вполне хорошо».

пищей: само Святое Писание прислуживает за столом. То, что намечено как социальная сатира, начинает читаться также и как критика ложного знания — и это очередная сквозная тема «Видения...», предмет серьезных споров между повествователем и встречающимися ему персонажами. Так, в части 10, дама Ученость негодующе говорит:

> Такие доводы они приводят, эти блистательные господа, и заставляют заблуждаться тех людей, которые над ними размышляют, но у Воображения есть ответ на сей счет. Августин ответил спорщикам: Non plus sapere quam oportet. Не пытайтесь постичь, отчего Бог позволил Сатане совратить Его семя, но преданно верьте в мудрость святой Церкви и молите Бога о прощении и покаянии в этой жизни, и о Его великой милости, чтобы исправить свою жизнь здесь. <...> Все было, как Ты пожелал, Господи, слава Тебе! И всегда будет, как Ты хочешь, как бы мы ни спорили. А кто прибегает к этим хитростям, чтобы мутить людям разум — чем отличается «поступай-хорошо» от «поступай-лучше» — тот пусть оглохнет <...> если только не станет вести жизнь, подобающую «поступай-хорошо». Бьюсь об заклад, что никогда он этого не сделает...

Доктор богословия, уплетающий рубец, «бланманже»[17] и свиной студень — жирную и тяжелую пищу, — представляет собой нравственного чревоугодника, «объевшегося» книжным знанием, в отличие от Терпения, которое «ест» покаянный стих из Матфея («и говорит: покайтесь», Мф. 3: 2). Аллегорическое прочтение текста «Видения...» в данном случае помогает понять, что лично прочувствованный путь к Богу предпочтительней «теоретического», не основанного на практике; черствый хлеб искреннего раскаяния питает душу лучше, чем академическое богословие. Чтение священных текстов приносит пользу лишь тогда, когда человек выстраивает сообразно им свою жизнь. Богословский спор о том, что значит Do-wel, заканчивается словами Терпения: наилучший способ постичь это — любить собственную душу, Бога и своих врагов. Доктор возражает:

17 В эпоху У. Ленгленда — блюдо из курицы или рыбы. Это было популярное в средневековье лакомство, см. у Чосера: “For blankmanger, that made he with the beste” [29, p. 12].

> Это глупость <…> нелепая байка; вся мудрость мира и вся сила храбрых мужей не способны установить мир между [?][18] и его врагами, и между двумя христианского королями не может ни один человек установить мир так, чтобы это было выгодно обоим.

Таким образом, чревоугодие соединяется здесь с интеллектуальной гордыней и циничным безверием. Духовная пища, как и телесная, призвана поддерживать жизнь; но доктор богословия во всех отношениях заставляет голодать бедняков, лишая их и верно истолкованной истины Писания, к которой он имеет доступ как ученый, и реальной еды.

Вскоре после этого повествователь встречает Деятельного Хокина (Haukyn the actif man), который продает нечто под названием wafers. Это слово означает и вафли / галеты из пресного теста, и облатки, употребляющиеся при причастии. В этом каламбуре повседневный и сакральный смыслы хлеба сведены воедино.

> Не получаю я даров от знатных лордов за хлеб, что приношу им — [моя единственная награда] только благословение по воскресеньям, когда священник просит людей прочесть «Отче наш» ради Петра Пахаря и его сторонников. Я деятельный человек и ненавижу праздность; для всех честных тружеников, кто возделывает землю, от одного Михайлова дня до другого я пеку мои [wafers].

Хокин продолжает дело Петра Пахаря, снабжая людей жизненно необходимой пищей (без его изделий люди останутся голодными, а священник не сможет совершить таинство пресуществления); однако из самого его образа жизни (он «менестрель» и странствующий торговец) проистекает неизбежность греха. И, в свою очередь, это влечет за собой еще одну важную тему «Видения…»: Христос пришел, чтобы спасти грешных. Плащ Хокина запачкан грехом; и он, и доктор богословия играют важную роль в путешествии Уилла к самопознанию, поскольку оба, вероятно, в чем-то напоминают его самого. Но, в отличие от доктора богословия, в конце части 14-й Хокин раскаивается, знаменуя тем самым духовный про-

18 В оригинале, очевидно, пропущено слово. Переводчик издания 2014 г. предположил, что речь здесь идет о папе римском [27, p. 179].

гресс главного героя, в то время как самодовольного обжору надлежит оставить в прошлом.

> «И я снабжу тебя тестом, — сказал Терпение, — хоть не пахал плуг, и мукой, чтобы кормить людей, которая лучше всего для души, хоть никогда не росло ни зерно, ни виноград на лозе. Для всех, кто живет, пропитание я найду, и никто не будет испытывать недостатка в том, что ему нужно <...>». Тогда усмехнулся Хокин и с божбой ответил: «Клянусь Господом нашим, тот, кто тебе поверит, полагаю, не будет знать блаженства». «Не так», — терпеливо ответил Терпение и достал из кармана пищу великого достоинства, для всех животных, и сказал: «Смотри — пропитания достаточно, если вера наша истинна. Ибо не посылают жизнь, если нет пищи, которой можно жить <...>». Обозрел я еду, которую так хвалил Терпение, и увидел там часть «Отче наш» — «да будет воля твоя». «Возьми, Хокин, — сказал Терпение, — и ешь сие, когда голоден, или когда дрожишь от холода, или иссыхаешь от жары; не опечалит тебя ни гнев знатных лордов, ни тюрьма, ни страдания, ибо *patientes vincunt*. И потому будь благоразумен в речах и взглядах, в еде, и поведении, и во всех пяти чувствах, не заботься о пшенице, не желай льняной одежды, не тревожься о еде, не бойся смерти, но умри, если пожелает Бог, от голода ли, от жажды, как будет Его воля <...>».
>
> «Так трудно, — сказал Хокин, — жить и не делать греха. Грех вечно преследует нас», — сказал он и сильно опечалился, и стал проливать слезы и оплакивать все случаи, когда сделал что-то, что было не по нраву Богу; он терял сознание, и рыдал, и раскаивался, что имел землю во власти, больше или меньше, или господствовал над людьми, помимо себя самого. «Я был недостоин, Бог свидетель, — сказал Хокин, — носить больше одежды, нежели рубаха и чулки, [нужные], дабы прикрыть тело от стыда», — сказал он и стал просить о милости, и рыдал, и плакал; и на том я проснулся.

Wafers, приготовленные Деятельным Хокином из зерна, посеянного Петром Пахарем, должны стать самой важной пищей как для отдельного человека, так и для всего общества. Однако герои, собравшиеся в Церкви Единства, так и не принимают причастия, и Совесть вновь отправляется на поиски Петра Пахаря, по сути, заменив в этом повествователя, — поскольку его совесть теперь вполне осведомлена, кого ей надлежит искать.

Список литературы

Исследования

1 *Гаспаров М.Л.* Клерикальные жанры: [Латинская литература] // История всемирной литературы: в 8 т. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 503–507.

2 Евхаристия // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/348067.html (дата обращения: 14.02.2020).

3 *Матюшина И.Г.* Возрождение аллитерационной поэзии в позднесредневековой Англии // Проблема жанра в литературе средневековья / отв. ред. А.Д. Михайлов. М.: Наследие, 1994. С. 175–228.

4 *Никола М.И.* «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда: своеобразие жанра // Метод и жанр в зарубежной литературе / ред. Н.П. Михальская. М.: Московский гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1979. Вып. 4. С. 38–48.

5 *Adamson M.W.* Food in Medieval Times (Food through History). Westport: Greenwood Publishing Group, 2008. 288 p.

6 *Aers D.* Beyond Reformation? An Essay on William Langland's Piers Plowman and the End of Constantinian Christianity. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2016. 280 p.

7 *Aers D.* Piers Plowman and Christian Allegory. London: E. Arnold, 1975. 141 p.

8 *Albala K., Eden T.* Food and Faith in Christian Culture. New York: Columbia University Press, 2011. 272 p.

9 *Astell A.W.* Political Allegory in Late Medieval England. Ithaca: Cornell University Press, 1999. 232 p.

10 *Bynum C.D.* Fast, Feast, and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women. Berkeley: University of California Press, 1987. 444 p.

11 *Clopper L.M.* Songes of Rechelesnesse: Langland and the Franciscans. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. 288 p.

12 *Clutterbuck C.* Encounters with God in Medieval and Early Modern English Poetry. London: Routledge, 2017. 238 p.

13 *Crawford J.* Allegory and Enchantment: An Early Modern Poetics. Oxford: Oxford University Press, 2017. 256 p.

14 *Hammond P.* Food and Feast in Medieval England. Stroud: Sutton Publishing Ltd., 2005. 232 p.

15 *Marshall C.* William Langland: Piers Plowman. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. 123 p.

16 *Newhauser R.G.* A Cultural History of the Senses in the Middle Ages. London: Bloomsbury Academic, 2016. 288 p.

17 *Patch G.K.* The Allegorical Characters in Piers Plowman. Stanford: Stanford University, 1957. 506 p.

18 *Piera M.* Forging Communities: Food and Representation in Medieval and Early Modern Southwestern Europe. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2018. 300 p.

19 The Penn Commentary on Piers Plowman: in 5 vols. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006–2011.
20 William Langland's Piers Plowman: A Book of Essays / ed. by Kathleen M. Hewett-Smith. Hove: Psychology Press, 2001. 261 p.
21 *Woolgar C.M., Serjeantson D., Waldron T.* Food In Medieval England: Diet and Nutrition (Medieval History and Archaeology). Oxford: Oxford University Press, 2009. 364 p.

Источники

22 *Блаженный Августин*. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеенко. СПб.: Наука, 2013. 371 с. (Серия «Литературные памятники»).
23 *Василий Великий*. На упивающихся. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/Besedi/14 (дата обращения 16.02.2020).
24 *Ленгленд У.* Видение Уилльяма о Петре Пахаре / пер., вступ. ст. и прим. акад. Д.М. Петрушевского. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1941. 276 с.
25 Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 23. М.: Худож. лит., 1974. 575 с.
26 Langland's Vision of Piers the Plowman: An English Poem of the Fourteenth Century, Done Into Modern Prose / trans. by Kate M. Warren. London: T. Fisher Unwin, 1895. 140 p.
27 Piers Plowman. A Modern Verse Translation / trans. by P. Sutton. Jeffercon: McFarland & Company, 2014. 323 p.
28 S. Aurelii Augustini Opera Omnia. Available at: https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm (Accessed 17 February 2020).
29 The Complete Works of Geoffrey Chaucer Edited from Numerous Manuscripts by the Rev. W.W. Skeats. Oxford: Clarendon Press, 1900. 704 p.
30 The Vision and the Creed of Piers Ploughman: in 2 vols. / ed. by Thomas Right. London: Reeves and Turner, 1887. Available at: http://www.gutenberg.org/files/43660/43660-h/43660-h.htm (Accessed 08 January 2020).

References

1 Gasparov, M.L. "Klerikal'nye zhanry: Latinskaia literatura" ["Clerical Genres: Latin Literature"]. *Istoriia vsemirnoi literatury*: *v 8 t.* [*History of World Literature: in 8 vols.*], vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 503–507. (In Russ.)
2 "Evkharistiia" ["Eucharist"]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [*Orthodox Encyclopedia*]. Available at: http://www.pravenc.ru/text/348067.html (Accessed 14 February 2020). (In Russ.)
3 Matiushina, I.G. "Vozrozhdenie alliteratsionnoi poezii v pozdnesrednevekovoi Anglii" ["Alliteration Verse Revival in the Late Medieval England"]. Mikhailov, A.D., editor. *Problema zhanra v literature srednevekov'ia* [*Genre Issue in the Medieval Literature*]. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 175–228. (In Russ.)
4 Nikola, M.I. "'Videnie o Petre Pakhare' Uil'iama Lenglenda: svoeobrazie zhanra" ["William Langland's 'Vision of Piers Plowman'*:* Singularity of the Genre"]. *Metod i zhanr v zarubezhnoi literature* [*Method and Genre in the World Literature*], issue 4, ed.

N.P. Mikhal'skaia. Moscow, Moskovskii gosudarstvennyi pedagogicheskii institut im. V.I. Lenina Publ., 1979, pp. 38–48. (In Russ.)
5 Adamson, Melitta Weiss. *Food in Medieval Times (Food through History)*. Westport, Greenwood Publishing Group, 2008. 288 p. (In English)
6 Aers, David. *Beyond Reformation? An Essay on William Langland's Piers Plowman and the End of Constantinian Christianity*. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2016. 280 p. (In English)
7 Aers, David. *Piers Plowman and Christian Allegory*. London, E. Arnold, 1975. 141 p. (In English)
8 Albala, Ken, Eden, Trudy. *Food and Faith in Christian Culture*. New York, Columbia University Press, 2011. 272 p. (In English)
9 Astell, Ann W. *Political Allegory in Late Medieval England*. Ithaca, Cornell University Press, 1999. 232 p. (In English)
10 Bynum, Caroline Walker. *Fast, Feast, and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley, University of California Press, 1987. 444 p. (In English)
11 Clopper, Lawrence M. *Songes of Rechelesnesse: Langland and the Franciscans*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997. 288 p. (In English)
12 Clutterbuck, Charlotte. *Encounters with God in Medieval and Early Modern English Poetry*. London, Routledge, 2017. 238 p. (In English)
13 Crawford, Jason. *Allegory and Enchantment: An Early Modern Poetics*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 256 p. (In English)
14 Hammond, Peter. *Food and Feast in Medieval England*. Stroud, Sutton Publishing Ltd., 2005. 232 p. (In English)
15 Marshall, Claire. *William Langland: Piers Plowman*. Liverpool, Liverpool University Press, 2000. 123 p. (In English)
16 Newhauser, Richard. *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*. London, Bloomsbury Academic, 2016. 288 p. (In English)
17 Patch, Gertrude Keiley. *The Allegorical Characters in Piers Plowman*. Stanford, Stanford University, 1957. 506 p. (In English)
18 Piera, Montserrat. *Forging Communities: Food and Representation in Medieval and Early Modern Southwestern Europe*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 2018. 300 p. (In English)
19 *Piers Plowman. A Modern Verse Translation*, trans. by P. Sutton. Jeffercon, McFarland & Company, 2014. 323 p. (In English)
20 *The Penn Commentary on Piers Plowman: in 5 vols*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006–2011. (In English)
21 *William Langland's Piers Plowman: A Book of Essays*, ed. by Kathleen M. Hewett-Smith. Hove, Psychology Press, 2001. 261 p. (In English)
22 Woolgar, Chris, Serjeantson, Dale, Waldron, Tony. *Food In Medieval England: Diet and Nutrition (Medieval History and Archaeology)*. Oxford, Oxford University Press, 2009. 364 p. (In English)

Научная статья / Research Article

УДК 821.113.4.0
ББК 83.3(4Дан)52

ТВОРЕЦ И ИСКУССТВО В РОМАНАХ Х.К. АНДЕРСЕНА

© 2021 г. А.В. Коровин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 11 марта 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-50-73

Аннотация: В статье исследуются три романа датского писателя Ханса Кристиана Андерсена, снискавшего мировую известность как автор сказок. Основу его романов «Импровизатор» (1835), «Всего лишь скрипач» (1837) и «Счастливчик Пер» (1870) составляет проблема взаимоотношений между творцом, художником и действительностью. Тема искусства является одной из наиболее важных для всей романтической эстетики, и в романах Андерсена она представлена в разных аспектах. Философ С. Киркегор подверг критике андерсеновское понимание таланта как такового, а изображение взаимодействия художника и окружающей его действительности счел наивными и надуманными, хотя во всех романах Андерсена действуют непохожие друг на друга герои, воплощающие разные типы творца. Первый роман представляет собой историю итальянского мальчика, который обладает выдающимся талантом импровизации. Он, вовремя получив поддержку со стороны разных людей, в конце романа становится настоящим творцом в романтическом смысле этого слова. Герой второго романа Кристиан — мальчик, родившийся в бедной семье, отчасти напоминающий самого автора. Всеми силами он стремится реализовать свой музыкальный талант, но у него оказывается недостаточно душевных сил, чтобы преодолеть все превратности судьбы. Он не находит себя как артиста и в конце концов погибает. Название последнего романа указывает на его проблематику — это рассказ о восхождении талантливого певца к вершинам славы и его смерти в момент триумфа.
Все три героя представляют собой разные типы взаимодействия творца и действительности в ее романтической интерпретации.

Ключевые слова: Андерсен, Киркегор, датская литература, роман, романтизм, искусство, талант, литературный герой, сказка.

Информация об авторе: Андрей Викторович Коровин — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1432-448X

Email: avkorovin2002@mail.ru

Для цитирования: *Коровин А.В.* Творец и искусство в романах Х.К. Андерсена // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 50–73. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-50-73



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

CREATOR AND ART IN HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S NOVELS

© 2021. Andrey V. Korovin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: March 11, 2020
Approved after reviewing: April 30, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article deals with three novels by Danish writer Hans Christian Andersen, who is known worldwide as an author of fairy tales. In his novels *The Improviser* (1835), *Only a Fiddler* (1837) and *Lucky Peer* (1870) the main plot is built on the issue of relationships between a creator, an artist and the rest of the world. The theme of art is the one of the most important for the Romantic esthetics and Andersen discusses it in different ways in his novels. Philosopher S. Kierkegaard criticized Andersen's conception of how a talent interacts with the reality as naive and fictive, but Andersen gives different visions of the artist's way in these texts. The first novel is the history of an Italian boy who has an outstanding talent of improvisation. He receives assistance from people and eventually becomes a real artist in Romantic sense of the word. The hero of the second novel Christian is partly alter ego of the author, a boy from a poor family who tries to realize his musical talent but has not enough spiritual power to overcome all troubles in his life. He cannot find himself as an artist and dies. The title of the last novel is relevant to its subject — it is a story about the rise of a talented singer and his death on the top of fame. These three heroes are different types of interaction between a creator and reality in its romantic interpretation.

Keywords: Andersen, Kierkegaard, Danish literature, novel, Romanticism, art, creator, talent, hero, fairy tale.

Information about the author: Andrey V. Korovin, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1432-448X
E-mail: avkorovin2002@mail.ru

For citation: Korovin, A.V. "Creator and Art in Hans Christian Andersen's Novels." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 50–73. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-50-73

Ханс Кристиан Андерсен (1805–1875) обрел всемирную славу как сказочник, но европейскую известность ему принесли первые романы: «Импровизатор» (Improvisatoren, 1835), «О.Т.» (O.T., 1836), «Всего лишь скрипач» (Kun en Spillemand, 1837), затем появились романы «Две баронессы» (De to Baronesser, 1849), «Быть или не быть» (At være eller ikke være, 1857) и «Пер Счастливчик» (Lykke-Peer, 1870). Несомненно, что он принадлежал к числу лучших датских романистов своего времени, стремившихся выработать современную романную форму в национальной литературе. Опираясь на опыт Б.С. Ингеманна, привившего на датской почве исторический роман, Андерсен уже не «мифологизирует» историю, а помещает своих героев в реальный мир. Особый интерес представляют романы, где центральное место отведено теме искусства, а главный герой наделен чертами творца: «Импровизатор», «Всего лишь скрипач» и «Счастливчик Пер».

В марте 1835 г. за месяц до выхода романа «Импровизатор» Андерсен опубликовал первый сборник «Сказки, рассказанные детям» (Eventyr, fortalte for børn), куда вошли «Огниво» (Fyrtøet), «Маленький Клаус и Большой Клаус» (Lille Claus og Store Claus), «Принцесса на горошине» (Prinsessen påÆrten) и «Цветы Маленькой Иды» (Den Lelle Idas Blomster), что было обусловлено во многом материальными причинами: сказки в ту пору вошли в моду, а потому неплохо оплачивались издателями. Именно эта публикация и сыграла определяющую роль в восприятии Андерсена-писателя и современниками, и последующими поколениями, а его романы стали оцениваться во многом как вторичное явление. Примечательно, что критика была весьма благосклонна в отношении романа, но весьма прохладно отнеслась к сказкам. Сам Андерсен отмечал: «“Литературный ежемесячник” так никог-

да и не удосужился хотя бы упомянуть о моих сказках, а “Даннора”, весьма в то время распространенный литературно-критический журнал, советовал мне не тратить времени на сочинительство сказок. Меня упрекали в отступлении от обычных форм этого жанра и рекомендовали мне, прежде чем писать, изучить известные образцы» [26, с. 183]. Сам писатель, возлагавший большие надежды на свой первый роман, однозначно воспринимал себя как состоявшегося романиста. В письме Х. Вульф от 16 марта 1835 г. он сообщает: «...Эрстед сказал, что если “Импровизатор” сделает меня известным, то сказки меня обессмертят, они самое совершенное из того, что я написал, но я так не думаю...» [29].

Исследуя роман Андерсена, нельзя не апеллировать к сказкам и историям, где поднимаются и решаются схожие проблемы. К.Ф. Тиандер отмечал: «К роману воспитания примыкают, несомненно, рассказы для детского возраста Андерсена, которые принято называть кратко сказками, но которые иногда разрастаются до целых романов, как, например, “Оле-Лукойе” (Ole Lukøje) или “Галоши счастья” (Lykkens Kalosker)» [11, с. 238]. А в 1850–1870 гг. появляется ряд произведений («Под ивою» (Under Piletræet), «Иб и Кристиночка» (Ib og Lille Christine), «На дюнах» (En Historie fra Klitterne), «Сын привратника» (Portnerens Søn), «Предки птичницы Греты» (Hønse-Grethes Familie) и др.), которые по охвату описываемых событий вполне могут претендовать на отнесение их к разряду романов, Л.Ю. Брауде называет их «своего рода мини-романы» [2, с. 457]. В этих поздних историях Андерсена наблюдается принцип изображения действительности, сходный с тем, что прослеживается в его романах: обращаясь к описанию настоящего, датский писатель тяготеет к созданию образа своего современника, в чем очевидно усматривается влияние реализма, становящегося все более популярным в Европе, но его герои во многом наделены качествами романтической исключительной личности.

Именно романы писателя, черты которых в некотором отношении свидетельствуют о реалистических тенденциях в его творчестве, породили дискуссию, связанною со спецификой творческого метода Андерсена. Его романам присущ тип героя, обладающий специфической самоидентификацией, особое место занимают герои-творцы, чьи образы восходят к романтизму с его абсолютизацией творческого начала. Но эти персонажи помещены в реальный мир, изображенный во всех своих противоречиях,

что становится также важной частью поэтики произведения. Крупнейшие датские литературоведы П.В. Рубов и Х. Топсё-Йенсен отмечали: «Андерсен разрушает свой сложившийся облик как романтика. Лишь только отвернувшись от прошлого, он уже увлекся будущим, восхищаясь той сказочной реальностью, которая давала себя знать и в музыке Вагнера, и в техническом прогрессе. Новая постановка вопроса давала новые импульсы: наравне с чувствами и поэзией у Андерсена появляется идея «познания» — он провозглашает великую Правду, в коей заключена поэзия» [21, s. 18]. Й. де Мюлиус видит в романах Андерсена черты именно реалистического способа отражения действительности, что проявляется прежде всего в стремлении достоверно изобразить именно современность [19]. Кстати, русская критика с самого начала отмечала неоднозначность творческого метода Андерсена: «Андерсен олицетворял собой переход от романтического к более естественному идеализму» [13, с. 117], — писала М. Цебрикова.

Но все-таки большинство исследователей причисляют Андерсена исключительно к романтическому направлению (Н. Кофоед [18], Э. Бредсдорф [15], О. Фриис [16]), справедливо оценивая его вклад в развитие национального романтизма, а его творчество как вобравшее в себя все тенденции, наблюдавшиеся в европейской романтической литературе. Представляется, что, несмотря на очевидное тяготение к реалистическим приемам в изображении действительности и социальную подоплеку конфликта, в своих романах и историях Андерсен остается в рамках романтизма, где проблема взаимоотношения личности и общества, их столкновения и борьбы решается в соответствующем ключе. Романтический пафос особенно ощутим в романах, посвященных проблеме творчества и таланта. Даже там, где в финале герой умирает, он одерживает моральную победу, сохранив себя, не изменив своему предназначению как творца, поражением в этом случае была бы утрата собственного «я», что стало бы возможным, если бы герой отказался от творчества. Подобное восприятие искусства как непременного условия человеческого существования свидетельствует об очевидном тяготении датского писателя к основополагающим идеям романтизма. О. Йоргенсен писал о специфике героев-творцов Андерсена: «Художник, гений отличается от обыкновенных людей тем, что он сознательно стремится к источнику божественной силы, который находится в природе и человеческой жизни. Логическим завершением

этого предстает романтическая философия как философия самоидентификации» [17, p. 227].

Сам Андерсен неоднократно подчеркивал свою творческую близость к романтикам. Огромное влияние на него оказал А.Г. Эленшлегер, сделавший романтизм достоянием датской литературы, — начинающий писатель воспринял через его творчество эстетику немецкого романтизма. Романтическая литература захватила Андерсена сразу: «Вообще я могу назвать только трех писателей, произведениями которых настолько увлекался в юности, что они стали для меня плотью от плоти и кровью от крови: Вальтера Скотта, Гофмана и Гейне» [26, с. 86], — писал он. А именно Скотт и Гофман были теми писателями, которые оказали самое существенное влияние на развитие датской романистики: на них ориентировался и Б.С. Ингеманн, они стали близки и для Андерсена. У В. Скотта он учился мастерству романиста, а к гофмановским образам восходят андерсеновские герои-творцы, совершающие осознанный выбор в пользу искусства, даже если платой за это становится сама жизнь. Так прослеживается очевидная параллель между судьбами героя романа «Счастливчик Пер» и гофмановской Антонии из «Серапионовых братьев».

В андерсеновском романе, изначально задуманном как повествование о современности, поднимается проблема отношений мира и неординарной личности, стремящейся сохранить собственное «я» и найти себя в искусстве. Андерсен очень внимательно относится к воспроизведению местного колорита, жизни и быта, а также природы, но он стремится изобразить современную действительность непредвзято и объективно, воссоздать непосредственную реальность, что, как говорилось выше, по мнению ряда критиков, свидетельствует о тяготении автора к реализму. Так, Э. Нильсен отмечал: «Он не поддерживает романтическую манеру изображения времени, он следует реалистической традиции отражения истории» [20, s. 106]. Создавая реалистический (исторически достоверный и социально детерминированный) образ современности, Андерсен остается романтиком в своем понимании исторического процесса: именно творцу — человеку искусства — принадлежит главная роль на пути в будущее, на пути к прогрессу. Подобные личности писатель находит не только среди великих людей, но и среди простых, одухотворенных свыше, которые зачастую становятся подлинными героями и в его сказках, и в романах.

В целом произведениям Андерсена присущ особенный герой, совмещающий в себе черты близкие фольклорному архетипу — честному человеку, воплощающему представления о справедливости, и одаренной личности, имеющей возвышенную душу. Г. Брандес писал о том, что в датской литературе первой половины XIX в. доминируют два типа героя: Аладдин из одноименной пьесы А.Г. Эленшлегера и фратер Таситурн из трактата «Стадии жизненного пути» С. Киркегора. Первый является исходным пунктом, а второй — заключительным. Они отражают идеальную личность своего времени, выражают душевное состояние целого века. Такие образы, как Аладдин, коренятся в народном характере, а фратер Таситурн — вариант героя «фаустовского типа», происходит от байронических образов [14, s. 103]. Первый из этих типов сродни сказочным героям — обладателям лучших моральных качеств, наделенных детской непосредственностью, таким является Антонио из «Импровизатора» или герой романа «Пер Счастливчик». В романе «Всего лишь скрипач» Кристиан больше соответствует второму типу — он человек мечущийся, находящийся в вечном поиске, а потому лишенный личного счастья. Но при всех различиях данные персонажи объединены одним — они являются творцами, а для Андерсена главным в человеке является созидательное, духовное начало, то, что заложено в нем самим Богом. Именно через рассказ об их жизни, через изображение их «я» можно осознать саму суть бытия. Таким образом, для автора обращение к изображению героев-творцов становится средством собственной самоидентификации, постижения собственного «я».

Уже в зрелые годы Андерсен обращается к проблеме творца и таланта в истории «Психея» (Psychen, 1862), где действие разворачивается в Италии в эпоху Возрождения. Очевидно, что наблюдается перекличка с романом «Импровизатор», написанным почти тридцать лет назад, где Андерсен уже ставил перед собой задачу определить, что есть истинный талант: «Взрослым я много размышлял о поэзии, об удивительном даре богов. Она представлялась мне богатой рудою в горе; образование и воспитание — вот рудокопы, которые очищают ее; попадаются, впрочем, в горах и чисто золотые самородки: это — лирические импровизации природного поэта. Но, кроме золотых и серебряных руд, есть так же свинцовые и другие менее ценные, которыми тоже не следует пренебрегать, благодаря искусной обработке и полировке и простые металлы могут приобретать вид и блеск настоящего

золота и серебра. Я поэтому делю всех поэтов на золотых, серебряных, медных и железных. Но есть еще целая толпа мастеров, занимающихся разработкой простых глиняных пластов; это не поэты, которым, однако, очень хочется попасть в сонм поэтов» [22, с. 46]. Главному герою романа — Антонио — повезло: его заметили, оценили и помогли, дорога к счастью ему была открыта. Тогда Андерсен считал, что талант надо поддерживать и оберегать, в том числе и потому, что в своей жизни он очень многим был обязан людям, которые оказали ему помощь в годы становления его как писателя. Неизвестно, как бы сложилась его судьба, не получи он такой поддержки.

Но уже в сказке «Гадкий утенок» (Den Grimme Ælling, 1844) по существу утверждается обратное: лебедь остается лебедем и на птичьем дворе. Эта сказка не связана напрямую с темой творчества и таланта, чему посвящены многие другие сочинения Андерсена, но именно в ней Г. Брандес усмотрел автобиографическую основу [14, s. 112], что верно лишь отчасти, поскольку в ней скорее доминирует сатирическая направленность, стремление высмеять косность сословного общества, проходящее красной нитью через все творчество писателя. После выхода «Импровизатора» в нем также усмотрели определенное сходство между героем и автором, что Андерсену самому приходилось опровергать: «Нет, не прав был наш датский критик, безапелляционно назвавший меня неблагодарным человеком, обнаружившим своим романом большой недостаток признательности по отношению к свои благодетелям! Я, дескать, сам был тем бедным Антонио, что стонет под тяжестью сыпящихся на него благодеяний, которые он просто-напросто вынужден принимать» [26, с. 180]. В обоих случаях Андерсена больше интересуют пути становления личности — это два варианта развития, когда внутренние силы, изначально заложенные в герое, находят себе выход без посторонней помощи, а иногда и вопреки обстоятельствам, и когда талант удается развить и сберечь только благодаря поддержке окружающих.

Андерсен задается вопросом: как сохранить талант, как не утратить то, что составляет основу личности? В истории «Психея» писатель отвечает на вопрос о ценности таланта. Герой — молодой художник — ищет себя в искусстве, но, разочаровавшись в любви, уходит в монастырь. «Ты согрешил против Бога, отбросив его дар, загубил свой талант» [27, с. 414], — говорит его друг Анджело, ибо истинно только искусство, оно переживет века, потому что освящено самим Творцом. Талант как подлинное богатство, как дар

Господа должен быть оберегаем. «Бренная оболочка его распалась в прах, как и должно, но результат его стремлений, воплощение таившейся в нем искры божьей — Психея — осталась!.. И она никогда не умрет, она переживет самую память о своем творце, будет служить здесь, на земле, проблеском его бессмертной души!» [26, с. 417]. Не случайно единственным сохранившимся творением героя истории является именно Психея (по-гречески: ψυχή — душа). Она становится символом вечности, воплощенной в искусстве, поскольку душа бессмертна. Андерсену замечательно удается передать колорит эпохи, напоенный духом всеобщего поклонения искусству, вечно юному, жизнерадостному и прекрасному. Психея — воплощение всего этого. Художник, ставший монахом, отказавшийся от своего призвания во имя того, чтобы служить Богу, на самом деле не приблизился к нему, а отдалился, потому что отверг его дар, погиб, превратился в ничто. Символично, что у него даже нет имени — это безымянный человек, презревший великий дар, трансцендентальным воплощением которого и являлась Психея. В данном случае творец сознательно делает выбор, практически отказавшись от себя, от собственного «я», что однозначно заслуживает осуждения.

Романтические взгляды Андерсена на творца и его место в мире наиболее отчетливо проявились в романе «Всего лишь скрипач», посвященном судьбе талантливого бедняка Кристиана (здесь очевидно стремление Андерсена подчеркнуть близость автора и героя). Именно в этом произведении впервые современная датская действительность была представлена во всей ее конкретности, а повествование было насыщено изображением реалий повседневности, но оно оставалось романтическим по своей сути, поскольку центральное место отводилось трагической истории героя, снедаемого тоской по иррациональному идеалу. Любовь, творчество, счастье так и остаются мечтами, которыми живет Кристиан, так и не раскрывший своих дарований. Андерсен ставит один из главных вопросов: кто виноват в том, что талант оказался похороненным, а герой так и не смог приблизиться к счастью? В чем причина такой несправедливости: злосчастье, общественная несправедливость или причины коренятся в самом характере персонажа? У датского писателя нет однозначного ответа на эти вопросы, которыми он задается на протяжении всей жизни.

В романе «Всего лишь скрипач» Кристиан также оказывается в ситуации выбора: между любовью и призванием, но он не способен со-

единить одно с другим. Любовь оказывается для него не созидательным, жизнеутверждающим чувством, а разрушительным, губительным, как и для безыменного художника в «Психее». Фактически он антагонист поэта Антонио, который обретает счастье в любви, и антагонист певца Пера, обретшего счастье в искусстве. Позволив безнадежной и слепой любви к Наоми довлеть над своей жизнью, Кристиан теряет себя и в искусстве. Он принимает на веру слова одного из персонажей — графа — о том, что талант всегда пробьет себе дорогу: «Ну, если у тебя есть талант, а я думаю, что есть, то рано или поздно он пробьет себе дорогу. Не горюй, что ты беден. Бедное детство было у большинства великих артистов. Но и не возгордись, ежели паче чаяния когда-нибудь возвысишься до них. Если тысячи людей будут аплодировать тебе, у тебя может закружиться голова. И еще, — добавил граф уже более серьезно, — бедняку, чтобы возвыситься, нужен очень большой талант, и очень многому приходится учиться!» [24, с. 140–141]. Кристиан, уверовав в свой талант, отдается грезам о любви, забыв о том, что надо трудиться, завоевывая этот мир. Андерсен, сочувствуя своему герою, все-таки в большей мере осуждает его, поскольку он не нашел в себе сил противостоять неудачам, проявить свое «я» и добиться признания. И ошибкой было бы принимать за авторскую точку зрения слова доброй души Люции, которая объясняет неудачи Кристиана тем, что он не нашел себе покровителей, а потому его талант так и не раскрылся: «Но в этом мире для человека важнее не то, что его окружает, а то, что у него внутри, — возразила Люция. — Для Кристиана не в этом было счастье. Он мечтал стать знаменитым, объездить весь мир, но не нашлось никого, кто бы помог ему, а без посторонней помощи это невозможно. Быть сельским музыкантом — не то, к чему он стремился» [24, с. 336–337].

Андерсен в трех своих романах дает три варианта одной истории: одаренная личность может обрести личное счастье (Антонио), погибнуть (Кристиан) и найти себя в искусстве (Пер). Последнее произведение в наибольшей мере биографично, поскольку Андерсен писал его, уже полностью реализовав себя именно как творца и снискав мировую славу. В этих романах наблюдается стремление представить варианты жизненного пути одаренной личности. Писатель не склонен к созданию последовательной философии творчества, стройной концепции таланта, он в своих произведениях рассказывает разные истории о творцах и превратностях их судеб.

Автобиографический элемент если и присутствует, то носит специфический «вероятный» характер: «при определенных обстоятельствах так могло случиться и со мной», — как бы говорит нам автор. Подобный подход вполне соответствует романтической поэтике, чуждой однозначности и схематичности. Датский писатель К. Хаук в своей статье, посвященной романам Андерсена, отмечал: «В романах "Импровизатор", "О.Т." и "Всего лишь скрипач" Андерсен рисует отнюдь не только одного себя, но также и ту знаменательную борьбу, на которую обречены многие и которую он хорошо знает на собственном опыте. Описания его поэтому не принадлежат миру иллюзий, а дышат самою жизнью, самою правдой и в качестве таковых сохраняют за собой глубокое и прочное значение» [26, с. 188].

Сила андерсеновского таланта проявляется и в том, что он не стремится предъявить читателю последовательную и продуманную философскую или идейную систему, он предлагает разные взгляды на действительность, не опровергая и не утверждая их, а преломляя их чрез жизненные ситуации, которые он воспроизводит в своих текстах. Это было понято далеко не всеми, так, датский исследователь Б. Грёнбек пишет о романе «Всего лишь скрипач»: «Один из главных недостатков романа — наивная философия гения: чтобы не погибнуть, ему нужна хвала и поощрение» [3, с. 129]. Совершенно очевидно, что отождествлять точку зрения одной из героинь (Люции) с точкой зрения писателя дело далеко не благодарное. Андерсен не встает на сторону ни Люции, ни графа, ни самого героя — он лишь предлагает посмотреть на человеческую жизнь с разных сторон, и тогда каждый из персонажей оказывается прав, потому что смотрит на мир по-своему.

Самым ожесточенным критиком романа «Всего лишь скрипач» был Сёрен Киркегор, который в своем первом опубликованном трактате «Из записок еще живущего человека» (Af en endnu Levendes Papirer, 1838) отказывает герою Андерсена в какой-либо гениальности, а считает его просто плаксой. Фактически Киркегору близки слова графа, что гений пробьет себе дорогу, но, собственно, сам Андерсен и не опровергает этого утверждения, он как раз демонстрирует неспособность своего героя добиться успеха и исследует причины этого: тут, конечно, немалую роль играет социальный фактор, житейские неурядицы, невезение, но главным становится отсутствие у персонажа воли к победе, целеустремленности (что, вне всякого сомнения, было присуще самому Андерсену, если вспомнить его биографию).

Кристиан поддается мечтам о любви, но это не реальное чувство, а лишь существующее в его воображении, поскольку он любит Наоми не такой, какая она есть, а ту девочку, которую он помнил в детстве. Эта эфемерная любовь не дает развиться его таланту, губит его, хотя сам Кристиан воображает себя гением, в чем и заключается его трагедия. Б.А. Ерхов удачно подметил: «Он — не романтический герой, подобный Антонио из “Импровизатора”, а всего лишь только обыкновенный талант, не гений. Он не может и не способен перешагнуть за рамки скромной порядочности, к чему не раз призывает его Наоми» [5, с. 130].

В истории 1853 г. «Под ивой» (Under Piletræet) существует прямая сюжетная параллель с романом «Всего лишь скрипач», но герой Кнуд умирает не в силу собственной неспособности противостоять действительности, а в силу трагических, роковых обстоятельств: замерзает ночью, заснув под деревом. Его, как и Кристиана, несчастная любовь лишает жизненных сил. В этой истории все однозначно, а в романе Андерсен очень умело играет с читателем, не позволяя до конца постичь, в чем же заключается авторская позиция, кто из персонажей является рупором его идей. К сожалению, Киркегор, не поняв этого, не смог по достоинству оценить роман, упрекая Андерсена именно в отсутствии стройной концепции и продуманной философии. Последний, правда, парировал с присущим ему юмором в своей автобиографии «Сказка моей жизни» (Mit Livs Eventyr, 1855), отмечая: «Критическая статья Киркегора разрослась в целую книгу — кажется, первую изданную им. Для чтения она тяжеловата, смахивала по стилю на философский трактат Гегеля, и многие говорили в шутку, что только Киркегор и Андерсен и прочли ее до конца. Называлась эта книга “Из записок еще живущего человека”. Из нее я узнал, что я вовсе не поэт, а всего лишь поэтическая фигура, соскочившая со своего настоящего места в каком-нибудь поэтическом произведении, и что тому или иному будущему поэту предстоит водворить меня на место или поместить меня в свое собственное произведение, создать для меня подходящую обстановку» [26, с. 186]. Андерсен был раздосадован подобным отзывом, но в некотором отношении Киркегор оказался прав: Андерсен в конечном итоге все-таки превратился в поэтическую фигуру, героя произведений, посвященных его личности. Проблема большинства художественных биографий, фильмов и пьес в том, что герои писателя заслоняют зачастую его личность, хотя Андерсен все время дис-

танцировался от своих персонажей, которые иллюстрировали варианты возможного жизненного пути творца. Он все время примеряет на себя эти вероятные судьбы, а не наделяет героев своей — это специфический биографизм «наоборот»: Андерсен мог быть каждым из своих персонажей, чьи жизни он проживает, создавая текст, но остается собой, не теряя собственного «я», на что и указывает критикам.

Андерсен романтически понимает гениальность, считая ее врожденным качеством, неотъемлемой частью личности, что проявляется еще в детстве, поэтому в его романах большая часть текста посвящена детству и юности героев — этот этап он считает наиболее важным для осознания себя как творца. Так, в романе «Счастливчик Пер» в основном рассказывается именно о детстве героя. В романах перед нами предстают вымышленные персонажи, чьи истории Андерсен предлагает читателю как различные варианты того, что может произойти с талантом в этом мире, а вот в историях «Ребячья болтовня» (Børnesnak) и «Два брата» (To Brødre, 1859) он обращается и к реальным личностям: Бертелю Торвальдсену и братьям Эрстедам. Повествовательное начало в этих историях подчинено определенным целям: противопоставить великого человека остальному миру. В истории «Ребячья болтовня» существуют как бы два пространства: пространство вечности, которому принадлежит великий человек, и пространство времени преходящего, приземленной реальности, как правило, нелепой и смешной, олицетворением которой становится камер-юнкерская дочка, не желающая признать, что из тех, чьи фамилии кончаются на «сен», выйдет что-то путное. В истории «Два брата» бытовой, обычный мир противостоит миру духа, миру трансцендентальному, откуда берет свои истоки гениальность. Оба мальчика — братья Эрстеды, способны проникнуть в этот мир. «“Летим со мною!” — звучало в сердце мальчика, и могучий гений человечества унес его в бесконечное пространство, где вращаются связанные между собой световыми лучами планеты» [25, с. 179]. В вымышленном мире романов у Андерсена, конечно, нет и не может быть такой оппозиции: реальность во всей своей полноте довлеет над героями, поскольку обстоятельства их жизненного пути разворачиваются на глазах у читателя. В обеих историях априорно подразумевается, что читатель понимает, о ком идет речь, — о прославленных личностях, национальных гениях, в романах же читатель просто следит за судьбой героев, наделенных талантом.

Последний совсем небольшой роман Андерсена «Счастливчик Пер» как раз является иллюстрацией тезиса о том, что талант всегда пробьет себе дорогу, высказанного графом в романе «Всего лишь скрипач». Мальчик из бедной семьи, благодаря природному таланту, невероятному трудолюбию и целеустремленности, добивается вершин славы. Ставший признанным певцом Пер умирает на сцене в момент своего триумфа. Он добился всего сам, но осознание своей миссии, понимание обладания особым даром происходит еще в детстве. Бабушка Пера первой ощутила его необычность: «Голубчик мой пробьет себе дорожку в свет! — говаривала бабушка. — Он ведь родился с золотым яблочком в руке!» [23, с. 252]. Постепенно это понимают и родители, и сам герой. В его жизни все складывается наилучшим образом: он попадает в театр, получает образование и блещет на сцене. К этому роману примыкают и две предшествовавшие ему истории Андерсена: «Сын привратника» (Portnerens Søn, 1866) и «Золотой мальчик» (Guldskat, 1865), являющиеся даже более сложными по своей композиции и содержанию, чем роман, где проводится одна мысль: «талант пробьет себе дорогу». Представляется, что в финале своего творческого пути Андерсен все-таки именно таким образом разрешил проблему взаимоотношения таланта и мира, тем самым согласившись с Киркегором.

Обращаясь к жанру романа, претендующего на изображение широкой панорамы действительности, Андерсен стремится осмыслить механизмы жизни в целом и судьбу отдельной человеческой личности в частности. Сюжет всех шести произведений строится в соответствии с традиционным романтическим конфликтом: противостояние героя и враждебной ему действительности, а потому действительность преломляется через индивидуальность, отдельное «я». Тексты датского писателя соответствуют романному принципу, который верно отметил Н.Т. Рымарь: «...действительность должна войти в роман в ее богатстве, кажущейся бессвязности и пестроте и быть упорядочена и переработана по мере целостности человеческого бытия, т. е. предстать в своей внутренней человеческой связи как поэтическое единство и ценность» [9, с. 31]. Роман Андерсена воспроизводит жизнь во всей ее прозаичности, но поэтичен по своей сути, поскольку повествует о пути творца, пытающегося сохранить себя и не утратить искру Божью, воплощенную в таланте. Й. де Мюлиус отмечает: «Для Андерсена было существенно, чтобы внимание к действительности было уравновешено поэти-

ческим воображением. Записывая в начале программы, представленной в "О.Т.": "Наш рассказ — это вовсе не воображаемые картины, а сама действительность, в которой мы живем", Андерсен не хотел приуменьшить важность воображения. Он, конечно, имел в виду картину жизни, укорененную в действительности, но свет поэзии будет сиять с вершины дерева» [8, с. 12].

В 1846 г. на пути в Италию Андерсен останавливался в Дрездене, там, будучи в гостях у своих друзей, он познакомился с придворным врачом доктором Г.Г. Карусом, который написал в альбом Андерсену следующие строки: «Удивительнейшая сказка — это сама человеческая жизнь» [28, s. 131]. Эти слова весьма точно отражают саму суть творчества писателя, который всегда рассматривал бытие через призму ценности отдельной человеческой личности.

Андерсен, как и другие датские писатели, далек от стремления изобразить своих героев в их столкновении с социальной средой, а потому в его романах нет заостренных общественных противоречий, изображение которых было характерно для современного ему европейского реалистического романа. Андерсен не вскрывает общественные пороки, а рассказывает о несчастной человеческой судьбе или уникальной личности, поскольку никакие социальные непорядки не могут быть важнее человека. Во многом это обусловлено и тем, что общественное мнение в Дании было далеко от того, чтобы встать на путь обличения несправедливого миропорядка: «Было бы странно поэтому встретить там горькие протесты против власти, которая сейчас в Дании, эти протесты не имели бы значения, да и могут существовать как следствие без причины» [1, с. 138], — писал современник Андерсена Ф. Берг. Социально детерминированная личность мало занимает писателя, поэтому для него в большей мере характерен интерес к отдельной судьбе. Современная эпоха раскрывается через человека — человек через эпоху, история как бы преломляется сквозь призму «я» героя, демонстрируя самую свою суть: история — это путь, по которому идет человечество и каждый отдельный человек, он труден, порой трагичен, но это путь восхождения человечества, поскольку по нему идут и созидатели, творцы, люди сопричастные идеальному миру.

Вступая во взаимодействие с действительностью в романах Андерсена, мир духовный, связанный со сферой искусства, становится столь естественным именно благодаря безыскусности мировоззрения писателя, так, в

романе «Импровизатор» есть такие строки: «…действительность, ведь, вообще тесно граничит со сверхъестественным, духовным миром, и наш собственный земной мир со всеми явлениями, начиная с произрастания семени цветка и кончая проявлениями нашей бессмертной души, лишь ряд чудес. Один человек не хочет признать этого!» [22, с. 250]. В них содержится жизненная философия героя и самого автора, когда одним из чудес мироздания признается талант — ярчайшее свидетельство тому, что духовный мир присутствует в нашей повседневной реальности. Центральной тут оказывается мысль об органической взаимосвязи всего сущего. Отношения любви, дружбы, взаимопонимания охватывают весь мир. Для Андерсена-романтика жизнь заключает в себе и все многообразие действительности, и то, что находится за ее пределами. Мир един и бесконечен, писатель пытается охватить его во всей гармоничности. Погрузив читателя в пучину индивидуальных переживаний, писатель заставляет жить его только жизнью сердца, через призму которого и воспринимается действительность. Г. Брандес писал: «Наиболее характерная черта мировоззрения Андерсена — ставить превыше всего сердце, что очень по-датски» [14, s. 116–117].

Андерсен отказывается от условной формы раннеромантического романа и помещает своих героев в реальный мир, но рамки этого мира расширены за счет мира духовного, мира, не видимого человеку, но ощущаемого самим автором. Идеальное, связанное с искусством и творчеством, здесь — это часть того особого мироощущения автора, которое он привносит в свои романы. Создается модель некого универсума, с заранее определенными, но и понятными читателю взаимосвязями, потому что читатель как бы вовлекается в орбиту авторских ассоциаций. Писатель, сближая идеальное с действительностью, демонстрирует глубинный синкретизм всех происходящих событий. В центре пересечения этих пространств оказывается творческая личность, ощущающая свою причастность и тому и другому миру.

Неразрывность внутреннего двухмерного пространства произведения — одна из основных особенностей поэтики Андерсена в целом — это находит свое отражение и в романах, и в сказках и историях. Писатель всегда придерживался системы романтического двоемирия, но это двоемирие не всегда одинаково. В сказках двоемирие упрощенное: сказочный герой, обладающий чертами реального человека, но лишенный индивидуальности,

оказывается способным действовать в необычных обстоятельствах, но сам не оценивает их как необычные, потому что он не связан пределами мира реальной действительности. В романах, а затем в историях возникает план символический, связанный с миром искусства. Символ становится одним из основных структурообразующих элементов произведения, да и сам образ героя, наделенного талантом, обретает символическую функцию, функцию посредника между миром идеальным и реальностью. В силу этого данный образ не может быть статичным, герой обязательно проходит этапы своего становления. Можно согласиться со словами И.В. Карташовой: «...в романе показано постепенное духовное созревание героя, исходящее из глубин его внутреннего мира и являющееся результатом его романтического мировосприятия, происходит становление человека и поэта. Как и другие романтики, главенствующую роль в формировании творческой личности Андерсен отводит воображению...» [6, с. 63].

В каждом из героев, счастливом и несчастном, живет сам писатель — это не просто единение автора и персонажа, это единство жизненной философии, которая и создает ощущение всеохватности, универсальности внутреннего мира произведения. Очевидно, что образы большинства героев — поэтов и музыкантов — несут в той или иной мере автобиографические черты, поэтому Андерсен наделяет их тонкой душой и чувствительностью, которые были свойственны ему самому, а потому стремится наиболее полно и достоверно передать внутреннюю жизнь героя. На тесную связь личности автора и образа героя в романе «Импровизатор» указывает Е.Ю. Сапрыкина: «Антонио — тонкая ранимая натура, наделенная поэтическим талантом, он мечтатель, полный надежд, наивный, глубоко верующий и душевно стойкий, каким был и Андерсен» [10, с. 42].

В романах Андерсена очевидно наблюдаются приемы создания психологизма, но здесь психологизм особого рода, когда автор не ставит перед собой задачу создать психологически выверенный портрет индивидуума, а воспроизводит некую обобщенную психологию, психологию творца в целом, в котором узнаваемо авторское «я». Его герои живут в обычном мире, но воплощают некий отвлеченный романтический образ — художника, воссоздающего бытие. Главный объект повествования — человек, такой же, как и миллионы других, и вместе с тем человек уникальный, поскольку он сопричастен миру искусства, миру неподвластному времени, универсально-

му и вечному. Без детальных психологических описаний создается необычайно правдивый образ, столь характерный для андерсеновской поэтики.

Андерсен по существу создал целый универсум, который в то же время был и миром самого писателя, тут нет и толики отстраненности автора от его произведения. Он, создавая свой литературный мир, не мог не отождествлять его с самим собой, с собственным «я», поэтому он и представлялся ему реальным, порой гораздо более обыденным, чем сама жизнь. Этот художественный мир находится в особых отношениях с миром обычным. Он живет по своим собственным законам, где главным становится проблема взаимоотношений творца и действительности.

Андерсен стремится воссоздать современную и знакомую ему действительность с максимальным правдоподобием, а не сформировать гармоничное представление о ней, что в конечном итоге вредит художественной правде, так как реальность предстает в его романах в весьма хаотическом виде. В романе писателю важно было показать героя во всем многообразии его отношений с действительностью, выявить суть этих отношений — не детали, а сам ход событий, их взаимообусловленность. Все это придает его романам определенный динамизм и единство, при этом эпизод, фрагмент становится главной структурной единицей. Композиция романов Андерсена, за исключением «Пера Счастливчика», не отличается строгостью, поступательное развитие сюжета часто нарушается авторскими рассуждениями и пространными описаниями, детальными картинами природы, жизни и быта, которые являются необходимыми средствами воссоздания местного колорита.

Современность у Андерсена обретает свое единство, не рассыпается на единичные явления и вещи, не становится абстрактным конгломератом, только в силу того, что она изображена в контексте ее отношений с прошлым, настоящим и будущим — действительностью и вечностью, которая воплощена в искусстве. Эти два пространства сосуществуют, но отделены друг от друга. Ю.М. Лотман отмечал: «...важнейшим топонимическим признаком пространства делается граница. Граница делит все пространство текста на два взаимно не пересекающихся пространства» [7, с. 278]. На этой границе и находится творческая личность, живущая во времени и устремленная в бесконечность.

Само время теряет в художественном мире Андерсена свое главное свойство — непрерывность, присущее ему в реальности. Оно превращает-

ся в поток мгновений, в отдельности лишенных полноты, становится разорванным, дисгармоничным, воплощающим вечное трагическое противопоставление искусства и действительности. «В поэтическом повествовании время не организовано в процесс, отдельные его моменты не увязаны между собой, не организуют последовательности, и жизнь представляется в виде разрозненных событий, не согласованных между собой во времени» [4, с. 189], — писал А.Я. Гуревич. Фрагмент оказывается осколком универсальной картины мира, предполагающей наличие многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих эту картину. Внутренний художественный мир расширяется и размыкается за счет взаимодействия двух противопоставленных пространственно-временных систем: мира действительности и мира искусства, связанного с миром идеального, что становится возможным благодаря присутствию в реальности творца — личности, духовно принадлежащей идеальному миру.

Пространство, обретающее антитезу реальное — идеальное, служит цели универсального единения в некой точке, которая и означает достижение абсолюта героем — иногда это обретение счастья, а иногда — смерть. Две противопоставленные системы координат накладываются друг на друга, создавая новый, специфический мир, где все противоречия действительности, времени реального, разрешаются, гармония восстанавливается, художественный мир произведения предстает во всей полноте и законченности. По словам Ф.П. Федорова, конструктивным признаком подобного типа пространства «является судьба…» [12, с. 289]. Мотив судьбы и трагического предопределения пронизывает все творчество Андерсена, а в романе сама судьба становится по существу структурообразующим фактором. Она проявляется в разных формах, но в конечном итоге определяет исход разворачивающихся в произведении событий. Именно «ощущение» судьбы присуще андерсеновским героям-творцам: они осознают свою миссию, страдают, надеются, борются, тем самым обретая себя.

У Андерсена отсутствует четкая концепция в понимании соотношения в судьбе человека предопределенности и воли самого индивидуума. С одной стороны, божественный промысел, заданность жизни, а с другой — романтические представления о свободе личности. Подобная эклектичность взглядов писателя базируется, прежде всего, на представлении о добре как основе бытия. Личность должна стремиться к добру, несмотря

на все испытания, которые посылает судьба, за это она получит в награду вечное блаженство.

В центре слома хронотопа у Андерсена всегда стоит человек — это некая точка, где время и пространство сжимаются, но вслед за этим разворачиваются из нее, но уже в системе иных координат, нежели те, что присутствуют в непосредственной реальности, потому что герой оказывается в фокусе пересечения реального мира и мира идей, мира искусства.

Андерсен преднамеренно подчеркивает вневременной характер своих героев-творцов, чьи образы лежат вне плоскости конкретного исторического времени. Традиционная романтическая оппозиция «вечности — фрагмента» реализуется в романах Андерсена таким образом, что настоящее оказывается связанным с фрагментом, а искусство — с вечностью. Фрагменты произвольно монтируются на шкале времени и пространства, что зачастую воспринимается как свидетельство «рыхлости» композиции романов датского писателя, но эти отдельные картины и зарисовки обретают определенное единство, если их рассматривать через призму оппозиции «вечности и фрагмента». В своих романах Андерсен, несмотря на романтический антураж и невероятную цепь благоприятных и неблагоприятных для героев жизненных обстоятельств, в большей мере склонен к реалистическому изображению действительности, что было сказано выше, но значительную роль играет представление о наличии мира идеального, связанного с искусством и вечными истинами, что находит свое воплощение в судьбе героя — творца. Писатель, используя ряд романических приемов, создает мифологизированный мир, где пространство мира искусства не менее важно, чем реальность.

Андерсен, так и не выработав стройной системы взглядов на творчество и суть таланта, стал гениальным интерпретатором самой жизни, сумевшим привнести в свои произведения не образ этой жизни, а по существу саму жизнь во всем ее многообразии, поскольку ее правда раскрывается через постижение себя каждым героем, что возможно только через понимание сущности искусства, приходящее одновременно с постижением собственного «я». Каждый из героев обладает необходимой степенью индивидуальности, но при этом несет на себе отпечаток личности автора, также сопричастного миру искусства и становящегося связующим звеном между идеальным и реальным, что отчетливо осознается самим Андерсеном.

Список литературы

Исследования

1 *Берг Ф.* Несколько слов о новой датской поэзии // Поэты всех времен и народов. М.: Изд-е Костомарова и Берга, 1862. С. 157–166.

2 *Брауде Л.Ю.* Ханс Кристиан Андерсен и его сборники «Сказки», «Истории», «Новые сказки и истории». Послесловие // *Андерсен Х.К.* Сказки. Истории. Новые сказки и истории. М.: Ладомир-Наука, 1995. С. 639–681.

3 *Гренбек Б.* Ханс Кристиан Андерсен. Жизнь Творчество. Личность. М.: Прогресс, 1979. 240 с.

4 *Гуревич А.Я.* Представление о времени в средневековой Европе // История и психология. М.: Наука, 1971. С. 159–199.

5 *Ерхов Б.А.* Андерсен. М.: Молодая Гвардия, 2013. 255 с.

6 *Карташова И.В.* Роман Х.К. Андерсена «Импровизатор» в контексте романтических эстетических идей // «По небесной радуге за пределы мира». М.: Наука, 2008. С. 51–66.

7 *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

8 *Мюлиус Й. де.* «Наше время» — Ханс Кристиан Андерсен и становление современного романа // Ханс Кристиан Андерсен и современная мировая культура. М.: МИГИМО–Университет, 2008. С. 5–23.

9 *Рымарь Н.Т.* Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989. 156 с.

10 *Сапрыкина Е.Ю.* Италия глазами великого сказочника //«По небесной радуге за пределы мира». М.: Наука, 2008. С. 34–51.

11 *Тиандер К.Ф.* Морфология романа // Вопросы теории и психологии творчества. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1909. Т. 2. Вып. 1. С. 175–256.

12 *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1980. 454 с.

13 *Цебрикова М.* Датская литература // Дело. М., 1883. № 10. С. 110–126.

14 *Brandes G.* H.C. Andersen som Eventyrdigter // Samlede Skrifter. Bd. 1–18. Kbh.: Gyldendal, 1899. Bd. 2. S. 91–132.

15 *Bredsdorff Elias Lunn.* H.C. Andersen: mennesket og digteren. Kbh.: Fremad, 1979. 423 S.

16 Dansk litteraturhistor ie. Bd 1–4. Kbh.: Politikens Forlag, 1965–1967.

17 *Jørgensen Aage.* Heroes in Hans Christian Andersen`s Writings // Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Odense: Odense University Press, 1999. P. 271–289.

18 *Kofoed Niels.* Studier i H.C. Andersens fortællekunst. Kbh.: Munksgaard, 1967. 344 S.

19 *Mylius Johan de.* Myte og roman. H.C.Andersens romaner mellem romantik og realism. Kbh.: Gyldendal, 1981. 286 S.

20 *Nielsen Erling.* H.C. Andersen og andre danskere. Oslo: Gyldendal, 1974. 110 S.

21 *Rubow Paul og Topsø-Jensen Helge.* Indledning // *Andersen H.C.* Lykke Peer. Digte. Billedbog uden billeder. Reiseskildriger. Historier ect. Kbh: Gyldendal, 1928–1930. S. 3–25.

Источники

22 *Андерсен Г.К.* Импровизатор // *Андерсен Г.К.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Терра, 1997. Т. 3. С. 5–250.
23 *Андерсен Г.К.* Петька-Счастливец // *Андерсен Г.К.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Терра, 1997. Т. 3. С. 251–306.
24 *Андерсен Х.К.* Всего лишь скрипач. М.: Текст, 2001. 352 с.
25 *Андерсен Х.К.* Два брата // *Андерсен Х.К.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Вагриус, 2005. Т. 2. С. 178–181.
26 *Андерсен Х.К.* Сказка моей жизни // *Андерсен Х.К.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Вагриус, 2005. Т. 3. С. 5–526.
27 *Андерсен Х.К.* Сказки. Истории. Новые сказки и истории. М.: Ладомир-Наука, 1995. 734 с.
28 *Andersen H.C.* Album I–IV. Kbh.: Lademann, 1980. Bd. 1. 488 S.
29 Andersens Breve. N.50 fra H.C. Andersen til Henriette Wulff. URL: http://www.andersen.sdu.dk/brevbase/brev (дата обращения: 10.03.2020).

References

1 Berg, F. "Neskol'ko slov o novoi datskoi poeezii" ["A Few Words on Modern Danish Poetry"]. *Poety vsekh veremen i narodov* [*Poets of All Times and Nations*]. Moscow, Izdanie Kostomarova i Berga Publ., 1862, pp. 157–166. (In Russ.)

2 Braude, L.Iu. "Hans Kristian Andersen i ego sborniki 'Skazki', 'Istorii', 'Novye skazki i istorii'. Posleslovie" ["Hans Christian Andersen and His Collections 'Fairy Tales,' 'Stories,' 'New Fairy Tales and Stories'. Afterword"]. Andersen, H.Ch. *Skazki. Istorii. Novye skazki i istorii* [*Fairy Tales. Stories. New Fairy Tales and Stories*]. Moscow, Ladomir-Nauka Publ., 1995, pp. 639–681. (In Russ.)

3 Grønbeck, B. *Hans Kristian Andersen. Zhizn'. Tvorchestvo. Lichnost'* [*Hans Christian Andersen. Life. Works. Personality*]. Moscow, Progress Publ., 1979. 237 p. (In Russ.)

4 Gurevich, A.Ia. "Predstavlenie o vremeni v srednevekovoi Evrope" ["Concept of Time in Medieval Europe"]. *Istoria i psykhologia* [*History and Psychology*]. Moscow, Nauka Publ., 1971, pp. 159–199. (In Russ.)

5 Erkhov, B.A. *Andersen* [*Andersen*]. Moscow, Molodaia Gvardia Publ., 2013. 255 p. (In Russ.)

6 Kartashova, I.V. "Roman H.K. Andersena 'Improvizator' v kontekste romanticheskikh esteticheskikh idei" ["H.Ch. Andersen's Novel 'The Improviser' in the Context of Romantic Esthetic Ideas"]. *'Po nebesnoi raduge za predely mira'* [*'Along the Heavenly Rainbow Out of the World'*]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 51–66. (In Russ.)

7 Lotman, Iu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [*Structure of the Literary Text*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)

8 Mylius, J. de. "'Nashe vremia' — Hans Kristian Andersen i stanovlenie sovremennogo romana" ["'Our Time' — Hans Christian Andersen and Formation of Modern Novel"]. *Hans Kristian Andersen i sovremennaia mirovaia kultura* [*Hans Christian Andersen and Contemporary World Culture*]. Moscow, MGIMO–University Publ., 2008, pp. 5–23. (In Russ.)

9 Rymar', N.T. *Vvedenie v teoriiu romana* [*Introduction to the Theory of Novel*]. Voronezh, Izdatel'stvo Voronezhskogo Universiteta Publ., 1989. 156 p. (In Russ.)

10 Saprykina, E.Iu. "Italia glazami velikogo skazochnika" ["Italy Seen by the Great Storyteller"]. *'Po nebesnoi raduge za predely mira'* [*'Along the Heavenly Rainbow Out of the World'*]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 34–51. (In Russ.)

11 Tiander, K.F. "Morfologia romana" ["The Morphology of a Novel"]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva* [*Issues of Theory and Psychology of Creative Work*], vol. 2, issue 1. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1909, pp. 175–256. (In Russ.)

12 Fedorov, F.P. *Romanticheskii khudozhestvennyi mir: prostranstvo i vremia* [*Romantic Art World: Space and Time*]. Riga, Zinatne Publ., 1980. 454 p. (In Russ.)

13 Tsebrikova, M. "Datskaia literatura" ["Danish Literature"]. *Delo*, no. 10. Moscow, 1883, pp. 110–126. (In Russ.)

14 Brandes, Georg. “H.C. Andersen som Eventyrdigter.” *Samlede Skrifter. Bd. 1–18*, Bd. 2. Kbh., Gyldendal, 1899, s. 91–132. (In Danish)
15 Bredsdorff, Elias Lunn. *H.C. Andersen: mennesket og digteren*. Kbh., Fremad, 1979. 423 S. (In Danish)
16 *Dansk litteraturhistor ie. Bd 1–4.* Kbh., Politikens Forlag, 1965–1967. (In Danish)
17 Jørgensen, Aage. “Heroes in Hans Christian Andersen`s Writings.” *Hans Christian Andersen. A Poet in Time.* Odense, Odense University Press, 1999, pp. 271–289. (In English)
18 Kofoed, Niels. *Studier i H.C. Andersens fortællekunst.* Kbh., Munksgaard, 1967. 344 S. (In Danish)
19 Mylius, Johan de. *Myte og roman. H.C. Andersens romaner mellem romantik og realism.* Kbh., Gyldendal, 1981. 286 S. (In Danish)
20 Nielsen, Erling. *H.C. Andersen og andre danskere.* Oslo, Gyldendal, 1974. 110 S. (In Danish)
21 Rubow, Paul og Topsø-Jensen, Helge. “Indledning.” *Andersen H.C. Lykke Peer. Digte. Billedbog uden billeder. Reiseskildriger. Historier ect.* Kbh., Gyldendal, 1928–1930, s. 3–25. (In Danish)

Научная статья / Research Article

УДК 821(494).0
ББК 83.3(4Шва)7

ГЕРОЙ-ТРИКСТЕР В РОМАНЕ М. ФРИША «НАЗОВУ СЕБЯ ГАНТЕНБАЙН»

© 2021 г. И.В. Кузин
Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 01 сентября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 февраля 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-74-95

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-011-00371А «Парадигмальные “заблуждения” и их влияние на культуру и общество».

Аннотация: В статье предлагаются интерпретация и анализ романа «Назову себя Гантенбайн», позволяющие найти объяснение жанровой неопределенности книги швейцарского писателя М. Фриша. Благодаря нелинейной стилистике повествования образ Гантенбайна ускользает от однозначного классифицирования в терминах лежащей на поверхности морально-нравственной проблематики. Под пером романиста герой превращается в методологический принцип, с помощью которого проясняются основополагающие экзистенциалы жизни, в классической традиции тематизируемые посредством таких понятий, как свобода и закон, истина и ложь, правда и обман, игра и жизнь. Усложнение сюжетных линий позволяет увидеть Гантенбайна в качестве функционального репрезентанта одновременно свободы и слепого закона, создающих смысловое пространство самоорганизующейся жизни, экзистенциальное принятие которой наделяет персонаж свойствами трикстера. В исследовании раскрывается, каким образом игра, роли и маски, которые формируют идейную основу произведения, ориентируют читателя на восприятие жизни в ее реальных повседневных проявлениях, способствуя выработке противоядия от эскапизма.

Ключевые слова: Фриш, Гантенбайн, маска, роль, игра, ложь, свобода, слепой закон, трикстер.

Информация об авторе: Иван Владиленович Кузин — доктор философских наук, доцент, Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета, Менделеевская линия, д. 5, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0633-9374

E-mail: iaffet@mail.ru

Для цитирования: *Кузин И.В.* Герой-трикстер в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 74–95.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-74-95



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

THE TRICKSTER HERO IN M. FRISCH'S NOVEL *MY NAME BE GANTENBEIN*

© 2021. Ivan V. Kuzin
The Institute of Philosophy of Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia
Received: September 01, 2020
Approved after reviewing: February 19, 2021
Date of publication: June 25, 2021

Acknowledgements: Research is supported by Russian Foundation for Basic Research (RFBR) grant, no. 19-011-00371.

Abstract: The article offers an interpretation and analysis of the novel *My Name Be Gantenbein*, allowing to find an explanation to the genre uncertainty of the work of the Swiss writer M. Frisch. Due to the non-linear stylistics of the narrative, the image of Gantenbein eludes an unambiguous classification in terms of moral and ethical problematics lying on the surface. The hero of the novel turns into a methodological principle that clarifies the fundamental existences of life. In classical tradition, these included the concepts of freedom and law, truth and lies, truth and deception, game and life. The complicated plot makes Gantenbein a functional representative of both freedom and blind law. They create semantic space of self-organizing life. As a result, the character is endowed with properties of a trickster, because he accepts the complexity of such a life at the level of his existence. The investigation reveals that the game, roles and masks create the ideological basis of the story. This framework directs the reader to perceive life in its everyday manifestations, contributing to the development of an antidote to escapism.

Keywords: Frisch, Gantenbein, mask, role, game, lies, freedom, blind law, trickster.

Information about the author: Ivan V. Kuzin, DSc in Philosophy, Associate Professor, The Institute of Philosophy of Saint Petersburg State University, Mendeleevskaya Liniya 5, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0633-9374

E-mail: iaffet@mail.ru

For citation: Kuzin, I.V. "The Trickster Hero in M. Frisch's Novel *My Name Be Gantenbein*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 74–95. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-74-95

В русскоязычной культуре швейцарскому писателю М. Фришу не очень повезло с академической рефлексией его творческого наследия. Правда, за исключением немецкоязычной среды[1], нельзя сказать, что где бы то ни было мы увидим кардинально иную картину. В особенности подобное положение дел связано с романом «Назову себя Гантенбайн», последним в трилогии, включающей в себя также романы «Штиллер» и «Homo Фабер». Ни в СССР, ни на постсоветском пространстве так и не появилось ни одного фундаментального исследования, специально посвященного анализу этого произведения, хотя именно его авторитетные литературоведы считают как самым значительным в трилогии, так и «высоким образцом современной художественной прозы» [10, с. 257].

Появляющиеся в последнее время редкие статьи о М. Фрише и его творчестве (М. Амусина, О.Б. Золотухиной, Е.А. Косыч, О.В. Гущина, Ю.З. Миркиной, И.С. Киселевой, М.Н. Османовой и А.М. Винкельман), как и совсем незначительное число диссертаций (К.В. Фокиной, А.А. Калюгиной), лишь подтверждают прогрессирующее забвение несостоявшегося нобелевского лауреата. В предлагаемой статье наше внимание будет обращено только к роману «Назову себя Гантенбайн», дескриптивный анализ которого позволит, в отличие от предшествующей критической традиции, показать более сложную смысловую организацию фигуры Гантенбайна, что, хотелось бы надеяться, возвратит в целом интерес к творчеству М. Фриша.

Создатель Гантенбайна оценивал его следующим образом: «Мораль общества, мораль индивидуума должна заключаться в том, чтобы не мол-

1 Достаточно полную библиографию можно найти в [13; 15].

чать, не надевать маску равнодушия, когда вокруг совершается зло. Именно это я вкладывал в своего "Гантенбайна", ведь "гантенбайнизм" весьма распространенное заболевание, которое привело к раковой опухоли нацизма, преступлениям колонизаторов в Алжире, войне США против вьетнамского народа» [19, с. 277]. Критики вторят ему, что вполне естественно, учитывая слова творца о своем герое: «Гантенбайн — модель атрофии личности, атрофии общественного сознания и вытекающего отсюда приспособленчества к любой навязанной обстоятельствами и собственной выгодой роли» [10, с. 260], он «принципиальный антигерой», являющий собой «поражение человека в сложном мире» [2, с. 95] и «воплощает в себе филистерскую боязнь ответственности» [6, с. 19].

Имея в виду все эти характеристики, мы 1) сначала приведем ряд соображений, касающихся допустимости переоценки фришевских выводов о Гантенбайне с помощью его же публицистических тезисов; 2) затем дескриптивно проанализируем ключевые моменты самого повествования, иллюстрирующие ряд принципов, к которым приходит Гантенбайн в своем эксперименте, символически связанном с феноменом «слепого закона», и на основании этого 3) определим функциональное значение маски слепца в романе, делающей Гантенбайна не столько «антигероем», сколько трикстером, переводящим стрелки нашего восприятия с этического на экзистенциальное истолкование смысла игры.

1. *Гантенбайн-Free/Фриш*

Произведение М. Фриша наполнено таким количеством разнообразных художественных нюансов, что никакое краткое изложение его событий и обозрение психологических портретов героев, попадающих в те или иные жизненные обстоятельства, не позволят воспроизвести образующуюся конфигурацию идей и замысловатую конструкцию содержания.

Роман состоит из сменяющих друг друга, нехронологически выстроенных эпизодов, в которых представлены наброски историй из жизни четырех ключевых персонажей. Объединяющим началом всех фрагментов становится безымянный рассказчик, обозначенный личным местоимением «я», которого можно отождествить с самим автором. В своем воображении он постоянно моделирует и комбинирует ситуации, обстоятельства и события, тем самым создавая возможные варианты истории. Не исключен и дру-

гой ракурс, благодаря которому мы во всех случаях имеем дело не с голосом автора, а с речью только одного героя (общего всем, автономного субъекта или «пассажира без места»), стоящего перед мучительным выбором роли или отказа от любой из них, предлагаемых жизнью.

Все повествование вращается вокруг отношений трех мужчин — Свободы, Эндерлина и Гантенбайна — с актрисой Лилей. Сначала Лиля состоит в брачных отношениях со Свободой, потом встречается с Эндерлином и изменяет с ним мужу. После развода она знакомится со слепым Гантенбайном, выходит за него замуж, но, по подозрениям Гантенбайна, изменяет и ему. Кроме того, все отношения между ними иносказательно предстают в историях, которые Гантенбайн рассказывает своей подруге — маникюрше Камилле Губер.

Интрига, которая появляется в романе и приобретает смыслополагающее значение, заключается в том, что после автокатастрофы некий человек принимает решение назваться Гантенбайном и начать новую жизнь под маской ослепшего человека, оставаясь при этом зрячим. Она дополняется тем, что во многих моментах обращает на себя внимание ряд деталей, подталкивающих к сюрреалистичному предположению: не являются ли Свобода или Эндерлин тем самым анонимом, который становится Гантенбайном. Казалось бы, для их идентификации с Гантенбайном не существует достаточных оснований, так как у всех у них были отношения с одной и той же женщиной, по описаниям их внешность, профессии, характер и т. п. несхожи, и все они контекстуально пересекались друг с другом. Тем не менее обнаруживаемые общие признаки выглядят совсем не случайными: все они курят трубку, каждый из них побывал в автокатастрофе, осуществлял или представлял перелет в самолете, Эндерлин и Гантенбайн находились под наблюдением в больнице, общались с врачом Бурри, периодически они посиживали в баре, были увлечены шахматами, путешествовали в Иерусалим и т. п.

Таким образом, мы получаем запутанный композиционный ребус, а если быть точнее, бессюжетный роман, как особенную форму литературного высказывания, признание и восхищение которой можно услышать в словах Лили по поводу вышедшего на экраны фильма: «Фильм <...>, в котором вообще нет сюжета, <...> единственное событие — это <...> сама камера, не происходит <...> вообще ничего, только движение камеры, <...> связи,

которые устанавливает камера...» [18, с. 356]. Эта форма закрепляется и содержанием мыслей Гантенбайна о нежелательности каких бы то ни было историй с множеством их событийных развязок, о стремлении стряхивать с себя все роли ради ценности самого момента, растягивание которого в историю сулит сплошные разочарования. Причем ни *бытие вне историй*, ни спланированное погружение и выход из калейдоскопа ролей не будут внушать страх, если следовать принципу, что «порядок для тех, кто в разладе с миром» [18, с. 356], хотя никуда не деться от признания и другого очевидного факта, что *нет истории у трупа* [18, с. 476–477].

Примерка и осознанная смена исторических масок превращаются в противоядие для души, защищающее ее от врастания и потери себя в этих масках, ошибочно принятых за нечто окончательно данное. Сращивание с ними означает удаление от связей с миром и с собою, от того, каким был явлен человек в самом начале — обнаженным, чистым, непосредственно открытым в своем человеческом естестве миру и отстраненным от места, где начинаются истории. Отсюда и готовность бежать обратно — от себя, уже попавшего в одну из историй, которые в силу земного существования человека будут неизбежно с ним случаться. Он не желает проходить испытания ими, впускать в свое сердце непредсказуемую драматургию роли, опасаясь, что в противном случае он умалит в себе еще не тронутых грехом Адама с Евой. Метафорически это запечатлено в одной из первых сцен романа [18, с. 204–209]: голый мужчина, назвавшийся Адамом, в больнице обнимает за плечи медсестру, нарекаемую им Евой, и привлекает к себе с намерением образовать с ней идеальный проект навеки нерушимого единства. Однако кристаллизующийся емкий образ первозданного мира дается здесь с предрешенной для него судьбой. Как подготовленный холст не может остаться нетронутым и на нем появятся эскизы, так и рожденный в мир несет в себе зачатки историй, которым обещано развернуться в великие полотна. В бесконечных трансформациях этих историй будут изображаться обретения и потери жизни, давая наблюдателю необходимый саспенс. Уже задетый этой исторической судьбой герой нацелен ускорить ее завершение своим проектом, но тщетно, он обречен — медсестра отталкивает его, и, отчужденный, в одиночестве, он бежит из этого места историй. Ни Ева, ни Адам в скитаниях не могут вновь найтись, поэтому, плутая среди теней, он выбирает жизнь, построенную на смене представлений. Вместе с

тем наслаивающиеся изображения, создающие смутные картины, дают ему возможность увидеть ценностную значимость самого акта срывания масок, в котором проглядывается надежда выхода в платоновское «второе плавание» и достижения первичной идеи самобытия.

Действие начинает напоминать игру, которая похожа на описанную историю посла, не верящего в свою роль, но добросовестно продолжающего ее играть. С подобной установкой любая роль преобразуется в «роль авантюриста» [18, с. 300], делающую человека веселым, исполненным достоинства и настраивающую только на победы [18, с. 299–300]. В этой связи важно заметить, что научная рукопись доктора философии Эндерлина посвящена богу Гермесу [18, с. 323], который по своим характеристикам представляет архетип трикстера, определенный набор свойств которого соответствует выбранной Гантенбайном роли: «Быть невидимым, <…> внезапность, непредвиденность, неожиданность…» [18, с. 324]. Сам Эндерлин — не тот, кто может взять и сыграть ту или иную роль [18, с. 299], что дает о себе знать в амплуа Гантенбайна, строго следующего нормам закона. Однако Эндерлин-Гантенбайн не чужд искушению держать людей за ниточки [18, с. 306] и вставать тем самым в общий ряд с античными богами. Но коль скоро он не бог, ему остается быть трикстером, с одной стороны, показывающим, что «любая иллюзия развеивается» [18, с. 308–309], а с другой стороны, констатирующим, что ««наша искренность <…> это лишь махинация с ложью» [18, с. 366].

В отечественной традиции изменение подходов к интерпретации образа Гантенбайна совпадает с началом процесса распада советской системы. В его оценке перестает превалировать моральное осуждение, что было так характерно для М. Фриша и современных ему критиков. Например, исследователь И.С. Киселева на основании разбора сюжетных перипетий романа делает вывод о том, что главное для Гантенбайна в его мнимой слепоте — это полученная свобода, благодаря которой он освобождается «от ответственности, хотя бы в той мере, в какой ее требует общественное мнение» [8, с. 7]. Автор, конечно, оговаривает, отдавая должное аналитике прошлого поколения, что Фриш «иронизирует по поводу той свободы, того благополучия, которую может дать нарочитая слепота по отношению к добру и злу, объявление моральных истин относительными понятиями» [8, с. 8]. Однако в заключение принципиальной основой всего романа признается не

эта идея, а факт формирования игрового пространства, потому что «только игра есть та реальность, которая позволяет человеку парадоксальным образом реализовать себя настоящего» [8, с. 8].

А.М. Винкельман в философском анализе трилогии находит теоретическую возможность «примирить трансцендентальное и эмпирическое, причем не как безжизненные понятия, а как понятия человеческие» [3, с. 29]. В контексте такого понимания проясняется, что человек являет собой *возможность*, как минимум, в двух измерениях, которые по мере развития и должны сложиться в одно целое. В отказе представлять человека в качестве предзаданного существа с набором положительных или отрицательных свойств показана противоречивость процесса становления, поэтому почти всегда сначала мы получаем «набросок, “голую” возможность разговора о субъекте, человеке» [3, с. 32]. Причем вовлечение в этот процесс имеет характер игры, интерактивного общения с читателем, перед которым ставится проблема обретения собственной идентичности. Сомнение в достижимости устойчивости последней, как единства внутреннего и внешнего «Я» человека, получает свою негативную оценку, однако уже больше не с этической точки зрения, отступающей на второй план, а с трансцендентальной, так как без объединяющего Я не существует субъекта и жизнь оказывается «пустотой и кажимостью» [3, с. 37].

С культурно-исторической точки зрения субъектность лишена универсальной позиции, следовательно, не является определяющей человека, поэтому, перефразируя, «субъектом можешь ты не быть, но человеком быть обязан». В связи с этим выглядит справедливым заключение Д.П. Бака о том, что в случае с сюжетами М. Фриша мы имеем дело не столько с «проблемой идентичности», сколько с определением «мотивов жизнетворчества»: «Перед героями Фриша всегда стоит задача не просто идентифицироваться с неким наперед заданным образцом судьбы, избавившись от множества альтернативных, отвлекающих от сути дела ролей, но методом проб и ошибок нащупать эту судьбу, *создать* ее собственными усилиями, тождественными усилиям художественно-повествовательным...» [1, с. 102]. Мотивы эти могут быть самыми различными, не обязательно этическими. Как уже было отмечено, они могут быть сугубо игровыми или, допустим, гендерно-ориентированными, когда в свете лакановского психоанализа лейтмотивом романа окажется судьба его героинь и их проблемы, симпто-

матически обозначаемые тремя мужскими персонажами, между которыми распределены элементы психической структуры — Реальное (Эндерлин), Воображаемое (Гантенбайн) и Символическое (Свобода) (см.: [14]).

Простота идей, какими они могут показаться через призму поставленного Фришем диагноза развитию человека новоевропейской эпохи, обманчива. Это подтверждается не только множеством их толкований, но прежде всего самим романом, в котором сложностью образов и неожиданностью мысленных экспериментов закладывается основание для признания его аналитической многоплановости, подразумевающей и пафос нравственного обличения.

Дополнительное затруднение и напряжение при чтении создает дистанцированность М. Фриша от верности какой-либо стилистической однородности и жанровой последовательности. Но этот аспект можно расценить в качестве продуманного приема, направляющего читателя произвести самоотчет и самоопределение взамен привычки следовать проложенным автором смысловым маршрутам. Тем самым неопределенность художественной формы дает о себе знать как составная часть смысловой неоднозначности, пронизывающей сюжетную и событийную канву повествования. Неопределенность становится философским, эпистемологическим ключом к раскрытию экзистенциального нерва человеческой жизни, предотвращая тем самым поспешные обвинения Фриша в морализаторстве.

В отношении феномена «гантенбайнизма» допустимо расширение круга его значений, одним из которых будет постоянное напоминание человеку о неидеальности его практической реализации. Претенциозность самомнения идеализма М. Фриш видит в явлении, названном им «эстетской культурой», когда под маской одухотворенной человечности идет неосязаемое расчеловечивание. В наличной данности, лицом к лицу, она опускается до ужасающего дна человеческого, которого этой культуре в своих проекциях стерилизованного мира хотелось бы не замечать. Бегство от своего фактического существования приводит к тому, что эта эмпирическая сторона жизни все равно находит пути настоять на себе, и чаще через катастрофы, поражающие как социально-политические и межличностные отношения человека, так и его связи с природой. По завершении этих испытаний рождается не только кантовская надежда на историческое улучшение человеческого рода (см.: [7]), но и понимание, что он не может существовать без

гомеопатических доз гантенбайнизма, требующего от человека мужества признавать его в себе и, не ретушируя, критически держать под контролем.

Философское раскрытие подобного положения вещей можно найти в аналитике основоустройства присутствия (Dasein), произведенной М. Хайдеггером в его фундаментальной онтологии. Он подробно разъясняет, что выделенную им сферу “das Man” (повседневное публичное бытие), в которую склонен убегать от собственного присутствия (Dasein) в бытии человек, ошибочно игнорировать или искать ее возможного преодоления «на продвинутых стадиях человеческой культуры» [12, с. 176]. Несмотря на свою неподлинность, она остается неотъемлемой составляющей экзистенции самого присутствия (Dasein), поэтому исключение из структуры бытия любой сферы, образующей ее основу, будет одинаково губительно для человека, лишая его возможности собственного обретения себя: «С онтологическим прояснением <...> бытийного образа повседневного бытия-в-мире мы впервые добываем экзистенциально достаточное определение основоустройства присутствия» [12, с. 177].

У М. Фриша эти основоположения выражены в статье «Культура как алиби»: «Если люди, говорящие на том же, что и я, языке и наслаждающиеся той же самой музыкой, способны при определенных обстоятельствах превратиться в нелюдей, где взять уверенности в том, что подобное никогда не произойдет и со мной?» [16, с. 250–251].

Именно поэтому, если М. Фриш в образе Лили отразил свою возлюбленную И. Бахман, где уверенность в том, что он не сказал бы о себе — «Я Гантенбайн». В многоликости Гантенбайна вычитывается обращение ко всем: «Помни, что и ты — Гантенбайн», — предупреждающее, что весь культурный багаж и моральное совершенство могут перестать что-либо значить, и человек, казалось бы, имеющий все это, в одночасье обернется чудовищем, точно так же, как в него обратились многие добропорядочные граждане Третьего рейха.

В результате сопоставление публицистических размышлений М. Фриша с неоднозначностью Гантенбайна делает необоснованными попытки причислить писателя либо к закоренелым моралистам, либо тем более к сторонникам «эстетской культуры»: «Читатель видит перед собой писателя, который хотя и выносит суждения, зачастую горячие, но снова и снова сам ставит их под сомнение. И это, видимо, ободряет иных читателей:

они не уходят в себя, а сами задаются вопросами и продолжают поиск того, что имеет значение для них» [17, с. 269]. Мы видим способность свободно и адекватно удерживать мир во всей его сложности, таящей для человечества множество опасностей. Без такой открытости миру и готовности встречи с неожиданными его сторонами, случающиеся трагедии становятся труднообъяснимыми.

2. *Гантенбайн — адепт «слепого закона»*

В этическом и эстетическом дискурсах классической метафизики практика отождествления работы воображения и производства лжи попала бы под удар серьезной критики.

С одной стороны, в теоретической плоскости ложью может считаться просто ошибка, причиной которой, согласно Р. Декарту, являются наши «представления, которые содержат нечто смутное и темное» [4, с. 272]. В таком случае последовательное и методически выверенное исследование предмета постепенно будет рассеивать собравшийся вокруг него туман и в итоге даст нам истинное знание о нем. Тем самым проясняется причина некорректности отождествления чистой работы воображения с продуцированием лжи, за что более ответственна воля. Без руководства ума поспешность ее действий на эмпирическом уровне ведет к объявлению ранее истинного ложным, и наоборот. В сфере же самого воображения, например, единорог — ни ложь, ни истина, а продуктивный синтез пока несовместимых эмпирических объектов. Истины факта и истины разума в игре модифицируются в истину воображения, но не в ложь, паразитирующую на игре воображения и тайне.

С другой стороны, теоретическая легитимация лжи столь же невозможна в этической сфере, как и в эстетической. И. Кант весьма убедительно доказывает, что обман в качестве субстанциальной нормы логически противоречив, так как он будет вести к параличу любых целевых действий, возможность совершения которых проистекает из разумной императивности говорить правду. Производностью лжи от истины санкционируется легкость ее допущения, которое служит подтверждению человеческой свободы.

Предлагаемая здесь интерпретация сюжетных коллизий романа направлена на раскрытие именно последнего аспекта, который является дополнительным следствием из положений классической метафизики, — не-

обходимости лжи *для жизни*. К тому же он делает свой вклад в прояснение причин культурно-исторической условности выдвигаемых максим, не выдерживающих испытание временем, хотя от этого вовсе не утрачивающих свою актуальность. В констатации исторической относительности жизненных наставлений имеются свои достоинства, к которым можно отнести и развитие критичности ума, и приучение его к хрупкости и непредсказуемости мира, требующего осторожности в обращении с ним, и ограничение категоричности в суждениях и действиях, препятствующих восприятию истинности в ее сложности, данной как различающееся единство.

Неспешно созревающая концепция Гантенбайна аккумулирует и передает этот опыт, исходным основанием которого выступает отличная от кантовской морально-ригористичной система координат, не подлежащая прямому этическому осуждению. Хайдеггер высказался схожим образом о сфере das Man: «Ближайшим образом необходимо показать на определенных феноменах разомкнутость людей, т. е. повседневный способ бытия речи, смотрения и толкования. Касательно этих феноменов может быть не излишним замечание, что интерпретация имеет чисто онтологическое назначение и очень далека от морализирующей критики обыденного присутствия и от “культурфилософских” устремлений» [12, с. 167].

Гантенбайн варьирует сочетающиеся в нем «das Man-бытие» и «Dasein-бытие». Когда вернувшаяся с гастролей Лиля своим поведением убеждает Гантенбайна в том, что ее ранее утаиваемое предательство прекратилось, он сам выходит из игры. Но завершение роли верной жены и снятая маска мужа не только не укрепляют чувства, а полностью разрушают отношения [18, с. 470–471]. Взаимное разоблачение не дает успокоения, не приносит мира — Гантенбайн изгнан, как коварный демон, а Лиля остается с осознанием того, что все это время была слепой, ведомой своим мужем и выставленной перед ним плохой актрисой. К Лиле, как и к Гантенбайну, приходит понимание, что признание в обмане бесполезно, так как логика его обращения в жизни препятствует его выявлению. Однако жизнь противится чистой логике: обманщиков выводят на чистую воду, но там, где раскрывается обман других, на деле уличается и собственная нечистоплотность, что и происходит с Гантенбайном и Лилей. Извлечь смысл из этих драматических событий получается отчасти благодаря погружению в существо самой игры.

Онтологический и экзистенциальный смысл игры у М. Фриша выводится в парадоксальной формулировке о необходимости для Христа предательства, на которое решился Иуда. Казалось бы, почему столь востребован этот акт для явившейся Истины, которую уже никто и ничто не может поколебать? Эта игра в предательство, которую жаждет Истина, оправданна именно благодаря пониманию удивительной неочевидности для внешнего мира столь убедительной Ее достоверности. Мир слеп, он предает, но через предательство идет к себе. Следовательно, сыграть с предательством будет означать подведение еще ближе к тому, что расположено на виду, но упорно не замечается или не признается. Подобное желание присуще человеку, требующему удостоверения своего существования, поэтому «все, что меня не предает, подозревается в том, что живет оно только в моем воображении, а я хочу выйти за пределы своего воображения, хочу существовать в мире, <…> хочу добиться предательства, чтобы существовать в мире, чтобы доказать реальность своего бытия в мире…» [18, с. 422].

Гантенбайн берется поиграть с этой укорененной в человеке «слепотой» — предать себя, чтобы открыть истину человеческого. «Слепота» — шаг к мудрости, который делает Фемида, охраняющая свой взор от вмешательства навязчивых и отвлекающих от сути видов «реальности»: *воздержание от страстей*. Осознанно наложить повязку на глаза означает сосредоточиться, чтобы обратиться к существу рассматриваемого дела и достичь справедливости. Как Фемида, слушая показания, как бы вживается в описываемые ситуации каждого участника суда, так и Гантенбайн, «примеряя истории, как платья», надеется найти лучшую из них. Однако чем дальше продолжается игра, тем явственнее понимается, что идеальной истории не бывает, разве что ею не является сама разыгрываемая роль слепца. Поддерживая иллюзию[2] жизни, экзистенциальный посыл Гантенбайна состоит в том, чтобы быть безучастным и взирать на все с высоты слепого, непредвзятого Закона, оставаясь в пределах суждений, а не действий.

Примечательно, как воспринимает Гантенбайна его дочь. Для нее он един с Господом Богом [18, с. 455], поэтому в его присутствии она не готова хоть в чем-то его обманывать, хотя, как и все, убеждена, что он слеп. Однако «всеведение» отца не может распространиться за пределы их

2 «Предательство — это, видимо, нечто очень тонкое, его нельзя ни увидеть, ни услышать, если иллюзия не увеличит его» [18, с. 434].

телесного сосуществования, поэтому, когда его нет рядом, ложь вступает в свои права.

Если Античность выработала представление о слепой судьбе, а из средневековой христианской культуры не вполне корректно вывели понятие слепой веры, то новоевропейская цивилизация возродила в качестве основополагающего принципа жизни древнеримскую юридическую норму господства слепого закона.

Слепая судьба бесстрастна, и суд ее неминуем; *зрячая вера* знает о вездесущности Бога, от которого нигде и ни в чем не укрыться; *слепой закон* как бы вобрал в себя два смысла этих понятий. Во всех этих случаях ложь теряет свою продуктивность, однако радикальное отличие приверженности слепому закону состоит в том, что он актуализирован в антропологическом измерении, где человек не всеведущий Бог и не олицетворенный Рок, в силу чего он обрекается на поражение в своем эскапизме.

Концептуально значимым, хотя с этической стороны предосудительным, примером действия Гантенбайна в русле «слепого закона» является сцена в суде, требующая от него принятия решения — своими показаниями защитить невиновного человека, раскрыв этим свою игру, или сохранить молчание ради ее продолжения. Внутренняя расположенность Гантенбайна, подобная настроенности к аутодафе, правдиво ответить на прямой вопрос о том, чтó он *видел*, не была подкреплена ответной готовностью судьи задать такой вопрос, так как судья был уверен, что слепой ничего не мог *видеть*. Вопроса не последовало, Гантенбайн промолчал, подозреваемого осудили. Однако волею случая спасенная игра открыла глаза Гантенбайну на следующую истину: всякая невовлеченность и отстраненность мнима, поэтому в жизни «у каждой роли своя вина...» [18, с. 441]. В эпистемологическом плане этот вывод означает, что у трансцендентального и методологического принципа слепоты — воздержание от страстей — есть обратная сторона: экзистенциальная невозможность быть безучастным и беспристрастным.

У Гантенбайна есть решимость отказаться от взятой на себя роли либо на основании точного соблюдения всех процессуальных процедур (задали вопрос — даешь ответ, не задали — молчишь), либо при условии ее плохого исполнения, так как это будет выставлять напоказ саму ее условность. Так происходит с Камиллой Губер, от которой не удается скрыть наигранность его жизни, хотя и до этого момента Гантенбайн достиг по-

нимания, помогающего ему сохранять верность выбранной роли: никто из окружающих не готов быть абсолютно искренним, хотя каждый ожидает этого от другого. Он понимает, что, существуй он в регистре видящего человека, отношение к нему было бы существенно иным. Очевидность подобного факта, возможно, так и осталась бы для него тайной, если бы не проведенный им эксперимент, обнаживший лицедейскую сущность человеческого существования.

Обретаемый Гантенбайном опыт[3] все больше убеждал его в том, что наиболее преуспевшими в жизни оказываются те, кто, зная, маскируются под незнающих; кто, видя обман других, используют их в своих интересах, скрывая от них выявленные их же уловки; и тому, кто проявляет снисхождение к обману, обещается больше всевозможных благ, чем правдолюбу. Важно здесь отметить, что сам Гантенбайн никаких существенных выгод от следования этому правилу не имел, да и не искал. Вместе с тем его индивидуальный опыт указывал на легкоразмываемую границу между тайной / вымыслом и ложью, когда в отношении последней допустима лояльность из-за ее способности в конкретных обстоятельствах «спасать» и обеспечивать благополучие миру. При таком взгляде ложь предстает как непорочно выигрышная стратегия, а повышенная мнительность, как плата за нее, окажется слабым переживанием в сравнении с чувствами свободы и превосходства. Ролевая игра жизненными обстоятельствами доказывает свою предпочтительность перед существованием в неосуществимом проекте самого себя.

3. *Гантенбайн-трикстер*

В своем исследовании «Философский субъект в трилогии Макса Фриша...» А.М. Винкельман достаточно точно отличает феномен маски от роли, но разница эта не столь фундаментальна, чтобы делать ее принципиальной. Маска, скрывая, выявляет. Роль, наследуя функцию маски, придает ей динамику. Маска гипертрофирует и удерживает существо меня самого и другого в статике, а роль показывает это в развитии. Роль — динамическая маска. Маска — застывшая роль.

3 Этот опыт представлен в притче о слепом Али и его красавице-жене [18, с. 337–339]; в варианте развития сюжета, при котором Гантенбайн снимает очки [18, с. 339–342, 470–471]; в случае сохранения роли незрячего [18, с. 371].

Одна из задач, которая решалась маской в древнегреческом театре, — делать доступным эмоциональную составляющую роли актеров для тех, кто расположился на дальних местах амфитеатра. Маска удерживала внимание и являла *идею*, закрепленную за ролью. Обычно по сюжету узнанная истина приводила к трагедии, а распознанный обман — к скандалу. При этом невидимое собственное лицо актера могло быть двояким — либо отражать, сживаясь с маской, то, что она изображала, либо растождествляться с изображением, тем самым «обманывая».

В первом случае, идя от обратного, мы можем сказать, что потеря своего лица равнозначна срыванию маски, которая является внешним знаком нашей внутренней сущности. В позитивном значении сущностная маска запечатлевает процесс выбора и сотворения себя. И тогда с миром устанавливаются соучастные отношения: «Маска — это обязательно и внутреннее, и внешнее. Внешнее отвечает за то, чтобы нарратив нашел своего адресата, и, если этого не происходит, в рамках нарративной онтологии, в которой работает Фриш, можно говорить об отсутствии субъекта в философском смысле. Данное требование цельности опосредует и то, что Максу Фришу нельзя отбросить; она естественный способ существования субъекта, человека» [3, с. 40].

Таким образом, предполагается, что при наличии внутреннего имеется внешняя репрезентация, поэтому с укреплением внутреннего мира и внешний получает свою ощутимую устойчивость. Обретенное здесь лицо держится с достоинством, отдаляющим от стыда за свою личностную пустоту, а смена масок в этом случае не пугает возможной потерей своего лица.

Но все это напоминает идеальные описания условий существования, которые жизнь постоянно ставит под сомнение, заставляя иметь дело непосредственно с нею самой. Гантенбайну ясно, что в кажущейся стройной и хорошей игре всегда подразумевается граница, переход за которую не исключает ни один игрок, предполагая драматическую развязку. Делать вид, что ее нет, и будет тем обманом, который присутствует в якобы честной игре. Перейти через нее хоть раз — вот та истина, на которую следует решаться. Истина больше располагается в самом переходе, сломе, разрыве, а все остальное — обман в обмане.

Поэтому во втором случае маска является заимствованием несвойственного для нас образа жизни, теряющего связь с лицом и превращаю-

щего его в личину. Но постепенно и на ней начинают проступать значимые знаки человеческой экзистенции, жизненная обоснованность которых дает оправдание ее принятию. В отчуждении от своей «сущностной маски», мир поворачивается неустойчивой и изменчивой, беспорядочной и беспредельной и, соответственно, непредсказуемой стороной, чему в своей игре начинает уподобляться игрок-трикстер. Он дает понять, что цели игры и смысл становления мира лучше проясняются их разрушением, нарушением правил. На риск в игре можно решаться только с пониманием, что за игорным столом собрались одни плуты, скрывающие это не только друг от друга, но порою и от самих себя.

В любой момент все может обрушиться, более того, когда-то это обязательно произойдет, но лукавая игра ведется с соблюдением всех норм в выжидании момента, когда кто-то своей оплошностью не выдаст себя. При таком порядке вещей Гантенбайн предстает плутом-стражем на пороге тайны, для которого обман — форма правды. И разоблачение для него не открывает истину, а удостоверяет жизненную неизбежность и оправданность обмана. Жизненная истина, извлекаемая Гантенбайном из поставленного им эксперимента, состоит в том, что искушенные игроки живут с внутренним чувством априорно данного скандала, желая его избежать, но всегда готовые к его предначертанному свершению. Они продолжают играть и сознают, что игроки — и победители, и побежденные — и ни то, ни другое [5, с. 80], а ценность игры — во встрече ясности мысли и темноты случая.

Лиля жила в свете софитов «слепого закона» Гантенбайна, зная о чем, она не позволила бы себе столь открытых измен. После случившегося она уже не готова терпеть рядом с собой того, кто знал о ее лицемерии. Избавление от Гантенбайна — это расставание со своим сценическим провалом, чего в ее глазах удалось избежать мужу. Ему же пришлось удостовериться в правиле жизни: знание тайного не подлежит раскрытию. Гантенбайн заключает, что ради его соблюдения допустимо притворство, коль скоро любое обличающее суждение оборачивается в собственную неправоту, которая обусловливается признанием отсутствия прав на суд, если ты не Всевышний.

Гантенбайн, не срывающий маску, остался бы хранителем тайны, а не проводником лжи и доказал бы действием, что с выбранной маской необходимо сжиться и доигрывать роль до конца. Но он преступил и эту грань,

превратившись в своеобразного тихого трикстера, одновременно принадлежащего и не принадлежащего мирам природы и культуры.

Схваченный за рукав игрок опозорится и развенчает тайну, а частичка приоткрывшейся истины испарится в разгорающихся страстях. Поэтому те, кто включается в игру, не заинтересованы в таком исходе, изначально понимая, что скандал уже случился до его фактического осуществления. Раскрываемый обман одного уличает всех, нисколько не приближая к истине, так как несокрытая истина нуждается в сокрытии, что и проделывают искусные игроки.

Однако к искусству игры относится не только утаивание, но и игра по распознанию блефа. Благодаря этому степень сложности игры постоянно возрастает, и случай заявляет о себе еще ощутимей, вселяя в нас страх, но «именно страх и дарует нам последнюю возможность спасения: мы должны вырваться из скорлупы, из ощущения собственной защищенности, ощущения, которое, я боюсь, окажется в нынешнем веке несостоятельным» [16, с. 253].

Случайное отклонение от правил приобщает к другой стороне жизни и искусству ее освоения. В *общем* игровом поле истины каждый всегда определяется *индивидуально*, поэтому скандальное разрушение этого пространства, умаляющее достоинство игроков, переводит всех в режим перезапуска своей определенности и развития новой игровой стратегии: «Мы можем что-то подумать, войдя лишь в такую область духа и мысли, и переживаний, на дверях которой дощечка: “Оставь надежду всяк сюда входящий”... Я не обязан верить в то, что случится, будет обязательно хорошее. Это пессимизм ума и оптимизм воли» [9, с. 307].

В современном мире смена масок проявляется в сращивании человека с развивающимися в разных направлениях технологиями. Эти процессы еще больше способствуют распылению человека в массе и потере себя в ней. М. Фриш описывает это состояние мира посредством героя другого своего романа “Homo Faber” — в Вальтере Фабере, — представляя через него целую популяцию homo faber(ов), которые и порождают этот «мир, пораженный эпидемией техницизма и трудоцентризма. И смерть одного из них, всех ли не приведет к возникновению нового мира. Они сами совершают инцест, и неведение не может служить им оправданием, поскольку это неведение есть следствие их уверенности в том, что мир — это тетрадный листок в клет-

ку, на котором все действия могут быть просчитаны при помощи таблицы умножения» [11, с. 21]. Однако, несмотря на признание М. Фриша, что он не считает «себя проповедником, способным возвестить современникам истину» [17, с. 269], нарратив о Гантенбайне свидетельствует о неумолимой изменчивости жизни, о движении человека к преображению и самообновлению, в перспективе обещающем его уход с цифрового маскарада и создание новой игры.

Список литературы

Исследования

1 *Бак Д.П.* «Назову себя Гантенбайн» Макса Фриша: мотив жизнетворчества и проблема становления романного целого // Проблемы нравственности в зарубежной литературе. Межвузовский сб. науч. тр. / отв. ред. Н.А. Петрова. Пермь: ПГПИ, 1990. С. 101–109.

2 *Бент М.И.* «Тайный соглядатай»: авторские «маски» в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 36 (290). Филология. Искусствоведение. Вып. 72. С. 92–95.

3 *Винкельман А.М.* Философский субъект в трилогии Макса Фриша: «Я» тут не место // Человек. 2020. Т. 31, № 1. С. 23–44.

4 *Декарт Р.* Рассуждение о методе // *Декарт Р.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 250–296.

5 *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Издат. центр «Академия», 1995. 298 с.

6 *Затонский Д.* Макс Фриш — прозаик и драматург // *Фриш М.* Листки из вещевого мешка. Повесть. Штиллер. Роман. М.: Канон-пресс; Кучково поле, 1998. С. 5–26.

7 *Кант И.* Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // *Кант И.* Соч.: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 5–23.

8 *Киселева И.С.* Трансформации рассказчика и проблема экзистенциальной свободы в романе Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2019. Вып. 1 (19). Филология. С. 5–8.

9 *Мамардашвили М.К.* Необходимость себя: Лекции. Статьи. Философские заметки. М.: Лабиринт, 1996. 432 с.

10 *Павлова Н.С., Седельник В.Д.* Человек вопрошающий (Макс Фриш) // *Павлова Н.С., Седельник В.Д.* Швейцарские варианты. М.: Сов. писатель, 1990. С. 244–272.

11 *Сидорина Т.Ю.* «Homo faber» как символ эпохи труда: к истории эволюции понятия // Вопросы философии. 2015. № 3. С. 14–22.

12 *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
13 Perspectives on Max Frisch / eds. by Gerhard F. Probst and Jay F. Bodine. Lexington, Ky.: The University Press of Kentucky, 1982. 225 p.
14 *Revesz E.B.* Murder, he wrote: The fate of the woman in Max Frisch's "Mein Name sei Gantenbein" // German Quarterly. 2005. Vol. 78. P. 44–49.
15 *Schmid L.* Reinheit als Differenz. Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk. Zürich: Chronos Verlag, 2016. 392 S.

Источники

16 *Фриш М.* Культура как алиби // *Фриш М.* Листки из вещевого мешка (Художественная публицистика). М.: Прогресс, 1987. С. 248–253.
17 *Фриш М.* О литературе и жизни // *Фриш М.* Листки из вещевого мешка (Художественная публицистика). М.: Прогресс, 1987. С. 269–276.
18 *Фриш М.* Назову себя Гантенбайн // *Фриш М.* Избранные произведения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 2: Homo Фабер; Назову себя Гантенбайн. С. 199–477.
19 *Фриш М.* Начни с себя // *Фриш М.* Листки из вещевого мешка (Художественная публицистика). М.: Прогресс, 1987. С. 277.

References

1 Bak, D.P. "'Nazovu sebia Gantenbain' Maksa Frisha: motiv zhiznetvorchestva i problema stanovleniia romannogo tselogo" ["'My Name Be Gantenbein' by Max Frisch: the Motive of Life Creation and the Issue of Formation of a Novel as a Whole"]. *Problemy nravstvennosti v zarubezhnoi literature. Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [*Moral Issues in Foreign Literature. Interuniversity Collection of Scientific Works*], ed. by N.A. Petrova. Perm', PGPI Publ., 1990, pp. 101–109. (In Russ.)

2 Bent, M.I. "'Tainyi sogliadatai': avtorskie 'maski' v romane M. Frisha 'Nazovu sebia Gantenbain'." ["'Secret Spy': Author's 'Masks' in M. Frisch's Novel 'My Name Be Gantenbein'."]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 36 (290), 2012. Filologiia. Iskusstvovedenie, issue 72, pp. 92–95. (In Russ.)

3 Vinkel'man, A.M. "Filosofskii sub"ekt v trilogii Maksa Frisha: 'Ia' tut ne mesto" ["The Philosophical Subject in the Max Frisch's Trilogy: No Country for The Self"]. *Chelovek*, vol. 31, no. 1, 2020, pp. 23–44. (In Russ.)

4 Descartes, R. "Rassuzhdenie o metode" ["Discourse on the Method"]. Descartes, R. *Sochineniia: v 2 t.* [*Collected Works: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1989, pp. 250–296. (In Russ.)

5 Deleuze, G. *Logika smysla* [*The Logic of Sense*]. Moscow, Izdatel'skii Tsentr "Akademiia" Publ., 1995. 298 p. (In Russ.)

6 Zatonskii, D. "Maks Frish — prozaik i dramaturg" ["Max Frisch — Prose Writer and Playwright"]. Frisch, M. *Listki iz veshchevogo meshka. Povest'. Shtiller. Roman* [*Sheets from a Duffel Bag. Novella. Stiller. Novel*]. Moscow, Kanon-press Publ., Kuchkovo pole Publ., 1998, pp. 5–26. (In Russ.)

7 Kant, I. "Ideia vseobshchei istorii vo vsemirno-grazhdanskom plane" ["Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose"]. Kant, I. *Sochineniia: v 6 t.* [*Works: in 6 vols.*], vol. 6. Moscow, Mysl' Publ., 1966, pp. 5–23. (In Russ.)

8 Kiseleva, I.S. "Transformatsii rasskazchika i problema ekzistentsial'noi svobody v romane Maksa Frisha 'Nazovu sebia Gantenbain'." ["The Transformation of the Narrator and the Problem of Existential Freedom in the Novel by Max Frisch 'Call yourself gantenbein'."]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia "Gumanitarnye nauki",* issue 1 (19), 2019, Filologiia, pp. 5–8. (In Russ.)

9 Mamardashvili, M.K. *Neobkhodimost' sebia: Lektsii. Stat'i. Filosofskie zametki* [*Necessity of Oneself: Lectures. Articles. Philosophical Notes*]. Moscow, Labirint Publ., 1996. 432 p. (In Russ.)

10 Pavlova, N.S., Sedel'nik, V.D. "Chelovek voproshaiushchii (Maks Frish)" ["Person Inquiring (Max Frisch)"]. Pavlova, N.S., Sedel'nik, V.D. *Shveitsarskie varianty* [*Swiss Options*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, pp. 244–272. (In Russ.)

11 Sidorina, T.Iu. "'Homo faber' kak simvol epokhi truda: k istorii evoliutsii poniatiia" ["'Homo Faber' as Symbol of Labour Epoch: to the History of Concept Evolution"]. *Voprosy filosofii*, no. 3, 2015, pp. 14–22. (In Russ.)

12 Heidegger, M. *Bytie i vremia* [*Being and Time*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 452 p. (In Russ.)

13 *Perspectives on Max Frisch*, eds. by Gerhard F. Probst and Jay F. Bodine. Lexington, Ky., The University Press of Kentucky, 1982. 225 p. (In English)

14 Revesz, E.B. “Murder, he Wrote: The Fate of the Woman in Max Frisch’s ‘Mein Name sei Gantenbein’.” *German Quarterly*, vol. 78, 2005, pp. 44–49. (In English)

15 Schmid, Lukas. *Reinheit als Differenz. Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk*. Zürich, Chronos Verlag, 2016. 392 S. (In German)

Научная статья / Research Article

УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)7

ФИГУРА И КРУГ ИДЕЙ ЛЮДВИГА ВИТГЕНШТЕЙНА В «АУСТЕРЛИЦЕ» В.Г. ЗЕБАЛЬДА

© 2021 г. Е.В. Соколова
Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 декабря 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 февраля 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-96-113

Аннотация: В статье рассматривается разноплановое воздействие личности и круга идей Людвига Витгенштейна (1889–1951) на художественный текст значимого немецкого писателя (и академического исследователя литературы) последнего рубежа веков — В.Г. Зебальда (1944–2001), в первую очередь, на примере его итогового произведения, романа «Аустерлиц» (2001), где поднимаются наиболее важные для писателя темы и воплощаются главные стилистические и художественные стратегии. Показано, что особенности этого текста, включая траектории движения и «развертывания» в нем мысли, существенно перекликаются с идеями Л. Витгенштейна о «семейном сходстве» как скрытом принципе, организующем человеческий язык и опыт, и некоторыми другими. Поскольку методологически исследование опирается на системный подход, в рамках которого творческое наследие писателя воспринимается как единая целостная система со своей иерархией, структурой, сетью внутренних и внешних взаимосвязей, делается предположение, подтвержденное также несколькими примерами из других текстов писателя, что выявленные функции и способы бытования образа Л. Витгенштейна и его философии характерны для художественного текста писателя в целом.

Ключевые слова: немецкая литература XX в., философия языка XX в., Людвиг Витгенштейн, В.Г. Зебальд, историческая память, холокост в литературе, концепция «семейного сходства», языковой скептицизм.

Информация об авторе: Елизавета Всеволодовна Соколова — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский пр., д. 51/21, 117418 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7098-3589

E-mail: lizak2000@mail.ru

Для цитирования: *Соколова Е.В.* Фигура и круг идей Людвига Витгенштейна в «Аустерлице» В.Г. Зебальда // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 96–113. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-96-113



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

FIGURE AND SCOPE OF IDEAS OF LUDWIG WITTGENSTEIN IN W.G. SEBALD'S *AUSTERLITZ*

© 2021. Elizaveta V. Sokolova
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 22, 2021
Approved after reviewing: February 25, 2021
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article examines the multilevel influence of the personality and ideas of Ludwig Wittgenstein (1889–1951) on the literary text of the significant German writer (and academic literary researcher) of the 1990s W.G. Sebald (1944–2001) — first of all, on the example of his final work, the novel *Austerlitz* (2001), in which the most important themes and main stylistic and artistic strategies of the writer culminate. It is shown that the features of this text, including ways and patterns of movement and unfolding of thought in it, reflect and echo Wittgenstein's ideas on "family resemblance" as a hidden principle organizing human language and experience (Philosophical Investigations, 1953). Since the research methodologically relies on a systematic approach, within which the writer's creative heritage is viewed as a unity with its own hierarchy, structure, network of internal and external correspondences, an assumption is made, confirmed by several examples from other writer's texts, that the identified functions and ways of existence of L. Wittgenstein's image and ideas are characteristic for the literary text of the writer as a whole.

Keywords: German literature of the 20th century, philosophy of language, Ludwig Wittgenstein, W.G. Sebald, "Austerlitz", historical memory, the Holocaust in literature, the concept of "family resemblance," linguistic skepticism.

Information about the author: Elizaveta V. Sokolova, PhD in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky pr. 51/21, 117418 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7098-3589

E-mail: lizak2000@mail.ru

For citation: Sokolova, E.V. "Figure and Scope of Ideas of Ludwig Wittgenstein in W.G. Sebald's *Austerlitz*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 96–113. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-96-113

Одного из наиболее влиятельных представителей «серьезной литературы» Германии 1990-х гг. В.Г. Зебальда (1944–2001) можно, несомненно, считать автором единого текста, организованного особой, чрезвычайно подвижной, авторской перспективой. Сквозная главная тема всей его художественной прозы («Головокружения», 1990; «Эмигранты», 1992; «Кольца Сатурна», 1995; «Аустерлиц», 2001) — это неумолимое движение истории человечества к безрадостному финалу, разрушительное влияние его на частные судьбы и великое множество тех, кто во все времена оказывался «сброшен с корабля истории» [8], лишен в ней права голоса и слова.

Следуя теме, В.Г. Зебальд все время стремится «раздробить» в своей прозе линейный исторический нарратив, извлекая из небытия и предъявляя множество его отражений и преломлений, порожденных различными историко-культурными констелляциями и ландшафтами, в том числе и вокруг ярких представителей мировой культуры (философов, писателей, художников), голосами и судьбами обычных людей (умерших). Те из них, кто «получит голос» в его художественном тексте, выбираются писателем «по созвучию»: на основании ощущаемого им «избирательного сродства» или «семейного сходства».

Их привлечение писателем в качестве «партнеров по перспективе» можно сравнить с «приглашением на танец»: партнеру предоставляется возможность исполнить «собственную партию» (уже в рамках художественного текста В.Г. Зебальда) — осуществить характерное именно для него интонационно-пластическое высказывание, временами воображаемое, но всегда наделенное подлинным смыслом, с привлечением органичных именно для этого «голоса культуры» выразительных средств. Одним из

наиболее значимых для В.Г. Зебальда «партнеров по танцу» следует считать и австрийского философа Людвига Витгенштейна (1889–1951).

Отмечая многочисленные параллели во взглядах (и судьбах) Л. Витгенштейна и В.Г. Зебальда многие исследователи (преимущественно англоязычные) констатируют, что воздействие личности и философии первого ощущается не только в художественных текстах второго [4; 6; 8; 9], но и во многих моментах частной жизни: увлечениях, интонациях, способах видеть вещи, думать и говорить о них [8; 9], — до такой даже степени, что в роли «святого покровителя» художественной вселенной В.Г. Зебальда они видят скорее Людвига Витгенштейна [8, p. 113], чем, например, Вальтера Беньямина, которому нередко отводят аналогичную роль немецкоязычные литературоведы [11]. «Общим знаменателем» пересечений В. Зебальда и Л. Витгенштейна — во взглядах на мир и роль в нем языкового начала, на способы бытия в нем человека и языка, место памяти и истории, как и на способы (и саму возможность / невозможность) адекватного выражения собственных представлений — англоязычные ученые нередко называют концепцию «семейного сходства» [8; 9] в том смысле, какой она обретает в поздних работах Л. Витгенштейна: прежде всего, в опубликованных уже посмертно «Философских исследованиях» (1953) и «О достоверности» (1969).

Иллюстрируя тезис о том, что в литературной вселенной В. Зебальда Л. Виттгенштейн занимает место «универсального философа», профессор Кейптаунского университета Д. Сколквик выбирает отправной точкой сопоставительного исследования их «грамматик памяти» [9] самое первое — явное, яркое и одновременно загадочное — явление Людвига Витгенштейна в «Аустерлице». Поскольку именно через него В. Зебальд уже в самом начале своего текста «открывает» тот уровень, который неотделим от имени и круга идей философа, и одновременно предлагает к нему «ключи» (среди которых сразу же оказывается связь с визуальным рядом — фотографиями), мы также не можем обойти вниманием «первое явление» Л. Витгенштейна.

С одной из начальных страниц романа «Аустерлиц» [16, с. 7] на читателя пристально смотрят четыре пары глаз. Их фотографии размещены на странице друг под другом: сверху — две пары глаз ночных животных (совы и лемура); ниже — два человеческих взгляда: «взгляд художника» (земляка и друга писателя, баварского художника Я.П. Триппа, р. 1945 [9, p. 317]), под ним, в самом низу, «взгляд философа» — Людвига Витгенштйна. Подписи

или иные сообщения, кто есть кто и чьи это глаза, в тексте отсутствуют. В параллель описанному визуальному ряду рассказчик В. Зебальда сообщает только, что после посещения павильона с ночными животными от многочисленной живности, там обитавшей, у него осталось «общее впечатление, будто у большинства из них необычайно большие глаза и пристальный испытующий взгляд, который встречается у живописцев и философов, пытающихся посредством чистого созерцания и разума проникнуть во тьму, что окружает нас» [16, с. 7]. Показав через такое сочетание визуального и текстового рядов, что «философ» у него вглядывается во тьму глазами Людвига Витгенштейна, писатель сразу дает понять, что именно последнему и принадлежит в его тексте роль «философа». И чем глубже мы погружаемся в текст «Аустерлица», тем больше подтверждений обнаруживаем тому, что одним из центров, формирующих этот текст как художественное целое, остается «постоянное и повсеместное, иногда окруженное тайной» [9, p. 317] присутствие в нем австрийского философа — и как личности, и как связанного с его именем комплекса идей.

Явным образом австрийский философ вновь появляется в тексте лишь через несколько десятков страниц, когда читателю приходит время узнать о необычайном сходстве между ним и протагонистом В. Зебальда, Жаком Аустерлицем, — сходстве до такой степени разительном, что всякий раз, когда рассказчик «случайно наталкивается» «на какую-нибудь фотографию Витгенштейна», ему чудится, будто с нее «смотрит Аустерлиц», а стоит ему бросить взгляд на Аустерлица, как он тут же видит «в нем несчастного мыслителя, стесненного ясностью своих логических размышлений, равно как и сумятицей своих чувств» [16, с. 53]. Сходство проявляется и «в том выражении ужаса, печатью которого были отмечены их лица» [16, с. 52]; взглядами они оба словно «изучают других, легко преодолевая невидимые границы» [16, с. 53]; в их жизни «все как будто временно» [16, с. 53], и стремятся они «сколько возможно, обходиться малым» [16, с. 53], к тому же оба органически не способны «задерживаться на каких бы то ни было околичностях» [16, с. 53].

Маркером и одновременно материальным носителем этого не определимого до конца, но всеобъемлющего сходства выступает армейский рюкзак, купленный Аустерлицем перед самым поступлением в универ-

ситет[1]. Подчеркнуто, что протагонист воспринимает этот рюкзак «единственной по-настоящему надежной вещью в его жизни» [16, с. 52], а самого «я»-рассказчика он даже наталкивает на «странную по своей сути мысль о своеобразном физическом родстве, связывавшем его, Аустерлица, и умершего от рака в 1956 году[2] в Кембридже философа» [16, с. 53], который ведь тоже «никогда не расставался со своим рюкзаком» [16, с. 53]. Иными словами, олицетворяемое рюкзаком сходство выходит далеко за рамки внешнего и материального — настолько, что сам рассказчик говорит о совпадении «конституций», «способов существования» в окружающем мире, где «сумятица чувств» выглядит не менее странной, чем «ясность логических размышлений» [16, с. 53]. Совпадают их эстетические предпочтения: лондонский дом Жака Аустерлица «до последней детали» [9, p. 317] обставлен в той же аскетической манере, что и комнаты, которые занимал в свое время в Кембридже Витгенштейн. Акцентируется также стремление Аустерлица «следовать» за австрийским философом в способах придавать смысл этому миру, в котором они оба равным образом чувствуют себя чужими.

Для Л. Витгенштейна, который, несмотря на значимость для него «национальной идентичности», почти не говорит о евреях специально, «быть евреем» означает (вынужденно) «быть другим» [7, p. 76], причем не только в эпоху торжества нацизма в Германии, но уже в самый момент рождения в Вене конца XIX в. Но ведь и Жак Аустерлиц у В.Г. Зебальда, с самого начала чувствовавший себя «чужим», «другим» в доме англиканского священника в глуши Уэльса, где прошло его детство, и не понимавший причины своей «чужести», в результате длительных поисков однажды также обнаружит себя евреем, с целью спасения от нацистов вывезенным в раннем детстве из Центральной Европы в Англию — не из Вены, правда, из Праги.

Возможно, именно для того, чтобы как-то смириться с витгенштейновским молчанием о главной катастрофе XX в. (в духе завершающего «Ло-

1 Черно-белая фотография висящего полотняного заплечного мешка представлена в тексте [16, с. 52].

2 В русском переводе [16, с. 53], так же как и в английском [18, с. 46], 1956 г. указан в этом абзаце как год смерти философа, хотя в реальности Л. Витгенштейн умер в 1951 г. Ошибка, — вероятно, намеренная (едва ли Зебальд мог ошибиться на целых пять лет в отношении даты смерти любимого философа: скорее, так он «тестирует» одну из важных для него тем «позднего» Л. Витгенштейна: «неточность»), — имела, по-видимому, место в первом немецком издании, с которого и делались оба названных перевода. В немецком издании 2003 г. «ошибка» уже «исправлена»: в соответствующем абзаце указан 1951 г. [19, с. 28].

гико-философский трактат» известного афоризма [15, с. 73]), В. Зебальд подступается к трагедии и потерям Холокоста через своих персонажей — Жака Аустерлица («Аустерлиц»); Пауля Берейтера, Макса Фербера («Эмигранты»), «я»-рассказчика («Головокружения»), вовлекая в свои литературные поиски также и фигуру самого философа через черты физического и душевного «сходства» с названными персонажами.

Вслед за самим Л. Витгенштейном память как средство передачи «живого» опыта вызывает глубокий скепсис также и у В. Зебальда — во многом из-за невозможности нарратива о Холокосте, обусловленной тем, что в данном случае опыта для передачи не может быть: даже избежавшие гибели персонажи-евреи, чьи жизни писатель конструирует в своих текстах на основе «аутентичных» биографий с привлечением «точечного» художественного вымысла, продолжают оставаться «под прицелом смерти», не имея шансов обрести «живость», под которой можно понимать способность укорениться в исторической памяти [4, с. 9]. И тут как бы вновь обнаруживается, что в витгенштейновском категорическом отказе от недостаточно «аккуратного» (точного, бережного) объяснения словами человеческого страдания — повсюду, где персонажи сталкиваются с ним: от Бельгийского Конго («Кольца Сатурна») до концлагеря Терезиенштадт («Аустерлиц»), — проявляется именно его «этика памяти» [9].

Стоит подчеркнуть слияние «мнемонического скептицизма» [4] Л. Витгенштейна (а вслед за ним — В. Зебальда) с проблематикой «риторического отчаяния». Важность последней для всех без исключения «больших» писателей «секуляризованного» XX в. убедительно выявлена в книге “Violence without God. The Rhetorical Despair of Twentieth-Century Writers” [14], причем автор этой книги, американская исследовательница Джойс Векслер, именно В.Г. Зебальда видит одной из вершин развития данной линии в мировой литературе, ее истоком называет кризис католической веры конца XIX в., а среди наиболее влиятельных «первопроходцев» (наряду с экспрессионистами и З. Фрейдом как основателем «теории травмы») выделяет Людвига Витгенштейна.

Жак Аустерлиц и Людвиг Витгенштейн «отражают» друг друга многократно, будто два зеркала, поставленные друг перед другом [6]. Среди многочисленных вербальных и визуальных отсылок В. Зебальда к Л. Витгенштейну в русле «мнемонического скептизима» Н. Пеликэн Строс (Нью-

Йорк) выделяет в романе ракурсы, связанные с проблемой «правдивости» и надежности исторических источников, личных воспоминаний, вербальных и визуальных искусств[3], подчеркивая, что в «Аустерлице» эта тематика дополнительно актуализируется через 81 черно-белую фотографию. Тем самым выстраивается диалогическая связь с «Философскими исследованиями» Л. Витгенштейна, где тема фотографии (ее «нечеткость») дает первые импульсы к зарождению «философии неточности»: ведь до тех пор пока «единый идеал точности не предусмотрен» и «мы не знаем, что нужно понимать под ним, если сами не установим» [15, с. 121], слово «неточный» вовсе «не означает “неприменимый”» [15, с. 121].

Фотографии как элемент повествования кажутся у В. Зебальда образами, извлеченными из памяти (в пользу такой интерпретации говорит и их нарочитая нечеткость). Но при этом они скорее подчеркивают, чем восполняют, принципиальную недоступность внутреннего содержания памяти. Столкновение изображений и текста фиксирует состояние неуверенности — на границе аутентичности: правда или нет? было или не было? — и ставит под вопрос «уникальную доказательную способность», обычно приписываемую фотографиям [4]: Мартин Клибс из Университета штата Орегон видит основную интенцию зебальдовских иллюстраций не в прояснении сопровождаемого ими текста, а, скорее, в артикуляции фундаментального ощущения дезориентированности рассказчика в мире тотального сомнения в достижимости, возможности (и даже необходимости) «точного» именования — точности языка.

Но если у Л. Витгенштейна в «Философских исследованиях» «неточность» представляет собой едва ли не фундаментальное, характеристическое, свойство человеческой (и языковой) природы [15, с. 121–131], которое угадывается также в основе «семейного сходства» и нуждается в пристальном наблюдении и изучении, то В. Зебальд, очевидно, не может до конца примириться с ее бесстрастной «фундаментальностью». Для него «неточность» носит во многом вынужденный характер и связана с дезориентацией в языке, являющейся в его понимании прямым следствием потери ориентации в истории, времени и пространстве (вследствие в первую очередь исторических катастроф). Не случайно именно такую обусловленность

3 См. об этом, например: [10].

языковой дезориентации обнаруживает и сам Зебальд-исследователь в произведениях, например, Петера Хандке и ставит австрийскому писателю в заслугу как соответствующее наблюдение, так и успешное превращение его в художественный прием [20, с. 121–122].

«Все построение языка, синтаксическое соположение отдельных частей, система знаков препинания, союзы, названия простых обычных предметов, — все было теперь скрыто густой туманной пеленой. И даже то, что было написано мною в прошлом, вернее, особенно то, что было написано в прошлом, я перестал понимать» [16, с. 156] — суммирует тотальное ощущение языковой дезориентации его протагонист в «Аустерлице», настаивая на невозможности естественного включения в дискурс прошлого травматически маркированного исторического опыта и одновременно отказываясь принимать спасительную фундаментальность «неточности» по Л. Витгенштейну, позволившую последнему молчать о главной исторической трагедии времени — обстоятельство, которое, как полагает Н. Пеликэн-Строс, В. Зебальд так и не смог до конца ему простить [6].

Литературный диалог В. Зебальда с Л. Витгенштейном в «Аустерлице» представляется всеобъемлющим. Он разворачивается параллельно на разных уровнях — от предметного (рюкзак, обстановка квартиры), биографического (поездки, Кембридж, Англия как вторая родина) и поведенческого (взгляд, манеры) до исторического (индивидуальная и культурная память), эстетического (фотография, архитектура) и философского (язык, этика).

Общие у протагониста (и писателя) с Л. Витгенштейном интерес к архитектуре и любовь к фотографии также отчетливо маркируют внутреннее — этическое, эстетическое — «родство» их с философом (см., например: [2]), подчеркнутое тем обстоятельством, что именно фокус на архитектурной «монументальности», обеспеченный в тексте В. Зебальда изысканиями протагониста, предоставляет и одну из главных возможностей для многопланового развертывания и проживания витгенштейновской концепции «семейного сходства». Не случайно именно при описании целей бесконечно продолжающихся архитектурных исследований Аустерлица происходит и первое эксплицитное упоминание «семейного сходства» — одной из ключевых идей или даже концепций «Философских исследований» Л. Витгенштейна.

Суть ее вкратце заключается в том, чтобы считать группу людей или вещей объединенной «семейным сходством», если любые два ее члена связаны серией перекрывающихся сходств по нескольким выделенным чертам (при том, что никакая одна отдельная черта не обязана являться общей для всех членов группы). Выделение такого рода «семейных групп» оказывается продуктивным при обращении к совершенно разнородным на первый взгляд явлениям — от реального биологического родства (и — шире — всех видов «сродства избирательного») до объектов игровой и/или языковой природы. Универсализирующее предположение Л. Витгенштейна, по В.В. Бибихину, заключается в том даже, что «все доступное нам обобщение» относительно чего бы то ни было (в частности, языковых феноменов) «ограничивается прослеживанием переливчатого семейного сходства» [1, с. 366], и не удается «охарактеризовать эти подобия лучше, чем назвав их “семейными сходствами”, ибо так же накладываются и переплетаются сходства, существующие у членов одной семьи: рост, черты лица, цвет глаз, походка, темперамент и т. д., и т. п.» [15, с. 111].

Существенным «сходством» между В. Зебальдом и Л. Витгенштейном представляется их отношение к родному (немецкому) языку и пространству немецкого языка, ставшему для обоих «покинутым домом» [9]. Л. Витгенштейн уехал из Австрии в Великобританию насовсем в 1929 г. В. Зебальд также навсегда покинул родину (Германию), в 1966 г. уехав учиться, а затем (с 1969 г.) преподавать в Манчестерский университет (как будто «по следам» Л. Витгенштейна, который за 60 лет до того учился в том же самом университете). Для обоих «другим домом» стала Англия, которую оба полюбили, где вели (каждый свою) «английскую жизнь», связанную с английскими университетами. Но если, как считает М. Перлофф, у Л. Витгенштейна отсылка к «иноязычной традиции» (foreign tradition) и «другой стране» (foreign country) указывает не столько на ощущение своей чужеродности на английской земле, сколько на «врожденную» чужеродность еврея в Вене [7, с. 77], то в «Аустерлице» В.Г. Зебальда квинтэссенция «чужести» — образ не помнящего своих родителей еврея, вывезенного из Праги, — складывается постепенно, по мере освоения протагонистом все новых пластов «чужести» в окружающем его историческом и культурном пространстве, над которыми незримо властвует коллективное бессознательное человечества.

«Совершенство мастерства» во владении выбранным (а не родным) языком не может истребить чувство «бытия другим» ни у Л. Витгенштейна [7, с. 76], ни у В.Г. Зебальда, профессора истории европейской литературы в Университете Восточной Англии (г. Норвич), писавшего свои художественные тексты по-немецки — на языке, который сам же он отождествлял с «немецкой виной». Не исключено, что обоим была необходима определенная «дистанция непонимания» по отношению к другим людям, заставлявшая первого (философа-поэта) со всей определенностью стремиться оставаться в своих построениях внутри поля «обыденного языка» (в противовес языку «литературному» [7, с. 78]), второго же (поэта-философа) — сделать еще и следующий шаг — к языку «обыденных вещей», к которому он так стремился прорваться через завесу «литературности». Иными словами, ощущение себя всегда и везде «не дома» — тоже про них обоих [7; 9].

«Не дома» они и в собственных текстах — оба органически не способны к последовательному движению мысли в одном направлении (а значит, и к «линейному нарративу»). В предисловии к «Философским исследованиям» Л. Витгенштейн признается, что может работать плодотворно лишь в жанре «философских заметок»: все попытки принудить собственную мысль двигаться строго в одном направлении заканчивались у него лишь «оскудением мысли», а значит, «естественным образом» у него рождалось лишь «множество пейзажных набросков, созданных в ходе долгих и запутанных странствий» [15, с. 77]. Таков же по структуре и сам художественный текст В. Зебальда [3], и «внутренние» исследования его персонажей [13]: это всегда дневники странствий по ландшафтам истории и культуры.

Так и в исследованиях Аустерлица, который служит доцентом в Лондонском институте искусствознания, нет ни определенного направления мысли, ни даже единства цели: первоначально они имели «целью написание диссертации, каковая уже давно осталась позади», а теперь все это вылилось «в бесконечный процесс собирания материала для совершенно иной, опирающейся на его собственные взгляды работы, посвященной *семейному сходству*[4], которое отличает данные постройки» [16, с. 43]. Круг исследовательских интересов Аустерлица составляет как будто «архитектура раннего капитализма», однако его мысль легко и свободно отклоняется

4 Здесь и далее в статье курсив наш. — *Е.С.*

(как бы) в сторону в любом направлении, следуя какому-то внутреннему стремлению, не названному явно, выходящему за рамки очевидного и даже осознаваемого, как если бы «сосредоточенное следование» (за чем-то не видимым) действительно составляло существо его воли [1, с. 367], а одной из целей было исследование «определенного» переживания — «быть ведомым»[5] в изумленном созерцании «диковинных вещей, сконструированных нами» [16, с. 54].

Подобно Л. Витгенштейну в «Философских исследованиях» (где разрозненные мысли в виде заметок образуют иногда «относительно длинные цепи рассуждений об одном и том же предмете», а иногда «перескакивают от одной области к другой» [15, с. 77]), Жак Аустерлиц обращается к своей не имеющей четких границ теме, будучи ведом не вполне понятной внутренней тягой, «которая каким-то образом соотносится с... восторженной любовью к идее системной, сетевой коммуникации, представленной, например, в структуре железнодорожной сети» [16, с. 43]. Но ведь и Людвиг Витгенштейн, рассматривая разные виды игр вообще и языковых игр, в частности, обращал внимание именно на «сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом» [15, с. 111].

Интересно, что уже в самом первом художественном тексте — «Головокружения» (1990), — рассказчик В. Зебальда, стремясь к обнаружению смысла («общего порядка») внутри совокупности разрозненных фактов и обстоятельств, применял интуитивную технику на основе «карточного пасьянса»: «Я сидел..., разложив свои бумаги, и проводил соединительные линии между отстоящими далеко друг от друга происшествиями, которые, как мне казалось, связаны каким-то общим порядком» [17, с. 90]. Примерно так же действовал и Аустерлиц, когда «иногда часами» раскладывал фотографии архитектурных объектов — «изображениями вниз, как пасьянс», — и, переворачивая их затем по одной, всякий раз удивлялся увиденному и как-то по-новому их перемещал, «*составляя ряды по обнаруживающемуся семейному сходству*», или же изымал отдельные снимки до тех пор, пока не останется ничего, «кроме серой поверхности стола», или не наступит момент, когда сам он, «устав от мыслей и воспоминаний», почувствует «не-

5 Об этом состоянии говорит Л. Витгенштейн в «Философских исследованиях»: [15, с. 151].

обходимость прилечь[6]...» [16, с. 150]. То есть в попытках постичь то, что в текущий момент предстояло перед ним (в виде «пасьянса»), нуждаясь в осмыслении, Аустерлиц стремился чему-то следовать — интуиции, внутреннему голосу, «семейному сходству», — «быть ведомым» (ср.: [15, с. 151]).

Пасьянсом из архитектурных фотографий Аустерлица, — размытых, нечетких, какие всегда образуют дополнительное измерение в его текстах, — В. Зебальд также и на визуальном уровне вступает в диалог с Л. Витгештейном, впервые давшим в философии место «расплывчатому понятию» по аналогии именно с «нечеткой фотографией»: «Является ли нечеткая фотография вообще изображением человека? Всегда ли целесообразно заменять нечеткое изображение четким? Разве неотчетливое не является часто как раз тем, что нам нужно?» [15, с. 113] — спрашивает философ в «Философских исследованиях». И, перемежая свое повествование размытыми черно-белыми изображениями, фрагментами использованных билетов, обрывками счетов и записей с нарочито неровно оборванными краями [12], В.Г. Зебальд как будто недвусмысленно отводит весьма важное место в своем мире «нечеткости», одновременно тестируя связанные с ней выразительные (и методологические) возможности.

Посвященную В.Г. Зебальду главу книги «Витгенштейновский роман» [4] Мартин Клибс из Университета штата Орегон так и назвал: «Семейные сходства и нечеткие образы истории» [4, с. 87–130], акцентируя «нечеткость» (и, соответственно, «неточность») как основополагающую характеристику всего, что связано в тексте В. Зебальда с памятью — индивидуальной, но также и исторической, и культурной (в духе А. и Я. Ассман). Действительно, что остается от прошлого, кроме «нечетких» отпечатков — в ландшафте, культуре, памяти, на фотопленке?

Вынужденный по крупицам восстанавливать собственную историю, опираясь лишь на странные фотографии, смутные воспоминания и смазанные следы (в том числе языковые — как и Л. Витгенштейн в «Философских исследованиях»), Аустерлиц, блуждая в поисках собственного прошлого, постоянно натыкается на принципиальную невыразимость трагического и страшного в истории, сталкивается с невозможностью дать представление о чудовищном — о Холокосте. Моделируя этот проживаемый протагониста-

6 На усталость после работы над заметками нередко жаловался в последние годы и тяжело больной Людвиг Витгенштейн [1].

ми (в данном случае — Аустерлицем) процесс, писатель, как было показано нами в обзорной статье [3], не оставляет собственных попыток разрушить линейный историографический нарратив, основанный на «очевидности» линейного течения времени, и создает «прозу непрерывного блуждания» [4, с. 8] (следуя за блужданиями протагониста, воспроизводя их): в ткани своего текста он как бы размазывает (лишает четкости) границы линейной истории. Блуждания вызваны к жизни, с одной стороны, попытками приблизиться к «выброшенном за борт» истории [4, с. 9] — к ее жертвам, тем, кто погиб и чей голос поэтому так и не прозвучал (чтобы этот голос с «той стороны» услышать). Но, поскольку самих голосов уже нет и доступно только их «значимое молчание» (по Л. Витгенштейну), особое значение приобретают материальные объекты — «обыденные вещи» — включая материальные аспекты контакта персонажей с Л. Витгенштейном (отсюда и общий дом в Манчестере, и такой же, как у философа, рюкзак, путешествие на Итаку и в Нью-Йорк, интерес к фотографии, считает М. Клибс: все они вместе формируют так и не сделанное самим философом при жизни значимое высказывание). С другой стороны, эпизодические отступления, децентрализующие нарратив, увеличивают протяженность его «границы», как бы моделируя тот процесс, который сами описывают, и подчеркивая при этом элемент рекурсии в повествовании, создаются и встраиваются в текст В. Зебальда также в соответствии с концепцией «семейных сходств» (по созвучиям, ассоциациям собирая вещи и людей в «семейные группы» без какого бы то ни было формального — четкого — выделения необходимых условий принадлежности).

В результате описанных стратегий в прозе В. Зебальда выстраивается не ряд, не ряды, а целая сеть элементов (устроенная наподобие железнодорожной сети), каждый из которых связан со многими другими, и поэтому обращение к одному немедленно включает обширный контекст, содержащий «облик», «историю», «ауру» данного элемента через целую сеть его «родственников» по самым разным сходным чертам. В связи с этим М. Клибс говорит даже о «сети памяти» в текстах В. Зебальда и подчеркивает, что она создается как внутри отдельных его книг, так и в рамках его творчества в целом, включая литературно-критическое наследие.

Причем эта невидимая, но отчетливо ощущаемая разветвленная сетевая структура (подобная паутине, или нейронной сети человеческого

мозга) непосредственным образом помогает писателю реализовать главное стремление — сохранить в культурной памяти человечества то, что было «выброшено за борт» главными (властными) историческими нарративами: посредством показательного обращения к забвению, которое, оставаясь уловленным такой «сетью» и продолжая пребывать внутри нее, самим этим обстоятельством (бессловесно) оставляет открытой принципиальную возможность возмещающего вспоминания.

Итак, в статье было показано, что фигура Людвига Витгенштейна в фактической реальности его биографии, как и круг его идей (представленный в первую очередь концепцией «семейного сходства» из «Философских исследований», 1953, но также идеями о «неточности» и, более ранними, о «значимом молчании»), порождают разноплановый и многоуровневый диалогический ответ писателя — через протагониста, рассказчика, структуру и стилистику текста романа «Аустерлиц» (2001), — а значит, играют в нем важную смыслопорождающую роль, оказывая влияние на его структуру и стиль. А в силу того, что творческое наследие писателя представляет собой во многих смыслах «единый текст» [10; 13] с общей ценностной иерархией, тематическими, стилистическими, интонационными доминантами и единой сетью взаимосвязей, внутри которого последний роман писателя («Аустерлиц») остается несомненной вершиной, выводы эти, вероятно, можно распространить и на художественную прозу писателя в целом. Но такое предположение, конечно, нуждается в подтверждении (или опровержении) в рамках специальных исследований каждого из упомянутых художественных текстов писателя.

Список литературы

Исследования

1 *Бибихин В.В.* Витгенштейн: смена аспекта. М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 576 с.
2 *Котелевская В.В.* Дом Витгенштейна — Бернхарда: хождение туда и обратно // Логос. 2017. № 6 (121). С. 257–287.
3 *Соколова Е.В.* «Семейное сходство»: В.Г. Зебальд и Людвиг Витгенштейн в работах англоязычных исследователей. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2019. № 4. С. 73–83.
4 *Klebes M.* Wittgenstein's novels. New-York: Routlege, 2006. 316 p.
5 *Mittelmeier M.* Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt. München: Siedler, 2013. 304 S.
6 *Pelikan Straus N.* Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory // Comparative literature. 2009. № 61 (1). P. 43–53.
7 *Perloff M.* Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 326 p.
8 *Possnock R.* "Don't think, but look!": W.G. Sebald, Wittgenstein and Cosmopolitan Poverty // Representations. 2010. Vol. 112. P. 112–139.
9 *Schalkwyk D.* Wittgenstein and Sebald: The Place of Home and the Grammer of Memory // Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society (New Series). 2010. Vol. 15. P. 317–336.
10 *Schedel S.* Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 196 S.
11 *Schmucker P.* Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald. Berlin, Boston: De Gruyter Verlag, 2012. 602 S.
12 *Steinaecker Th.* Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotographien in den Texten von Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. 341 S.
13 *Ward L.* A simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W.G. Sebald's empathic narrative Persona // Journal of Modern Literature. 2012. Vol. 36, № 1. P. 1–16.
14 *Wexler J.* Violence without God. The Rhetorical Despair of Twentieth-Century Writers. New-York; London, Oxford et. al.: Bloomsbury, 2017. 204 p.

Источники

15 *Витгенштейн Л.* Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. 612 с.
16 *Зебальд В.Г.* Аустерлиц / пер. с нем. М. Кореневой. М.: Новое издательство, 2019. 362 с.
17 *Зебальд В.Г.* Головокружения / пер. с нем. Е. Соколовой. М.: Новое издательство, 2019. 234 с.

18 *Sebald W.G.* Austerlitz. London: Hamish Hamilton, 2001. 357 p.
19 *Sebald W.G.* Austerlitz. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. 229 p.
20 *Sebald W.G.* Die Beschreibung des Unglücks. Zur Österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke. Frankfurt a.M.: Fischer taschenbuch, 1994. 200 S.
21 *Sebald W.G.* The Emigrants. New-York: New Direction Publishing, 1997. 354 p.

References

1 Bibikhin, V.V. *Vitgenshtein: smena aspekta.* [*Wittgenstein: Change of Aspect*]. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy Publ., 2005. 576 p. (In Russ.)

2 Kotelevskaia, V.V. "Dom Vitgenshteina — Bernkharda: khozhdenie tuda i obratno" ["The Wittgenstein–Bernhard House: Pacing Back and Forth"]. *Logos*, no. 6 (121), 2017, pp. 257–287. (In Russ.)

3 Sokolova, E.V. "'Semeinoe skhodstvo': V.G. Zebal'd i Liudvig Vitgenshtein v rabotakh angloiazychnykh issledovatelei. (Obzor)" ["'Family Resemblance': W.G. Sebald and Ludwig Wittgenstein in Works of English-speaking Researchers. (Review)"]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Seriia 7: Literaturovedenie,* no. 4, 2019, pp. 73–83. (In Russ.)

4 Klebes, Martin. *Wittgenstein's Novels.* New-York, Routlege, 2006. 316 p. (In English)

5 Mittelmeier, Martin. *Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt.* München, Siedler, 2013. 304 S. (In German)

6 Pelikan Straus, Nina. "Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory." *Comparative literature*, vol. 61, no. 1, 2009, pp. 43–53. (In English)

7 Perloff, Marjorie. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary.* Chicago, University of Chicago Press, 1996. 326 p. (In English)

8 Possnock, Ross. "'Don't Think, but Look!': W.G. Sebald, Wittgenstein and Cosmopolitan Poverty." *Representation,* vol. 112, 2010, pp. 112–139. (In English)

9 Schalkwyk, David. "Wittgenstein and Sebald: The Place of Home and the Grammer of Memory." *From onthos verlag*: *Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society (New Series),* vol. 15, 2010, pp. 317–336. (In English)

10 Schedel, Susanne. *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald.* Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004. 196 S. (In German)

11 Schmucker, Peter. *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald.* Berlin, Boston, De Gruyter Verlag, 2012. 602 S. (In German)

12 Steinaecker, Thomas. *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotographien in den Texten von Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluges und W.G. Sebalds.* Bielefeld, transcript Verlag, 2007. 341 S. (In German)

13 Ward, Lewis. "A Simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W.G. Sebald's Empathic Narrative Persona." *Journal of Modern Literatur,* vol. 36, no. 1, 2012, pp. 1–16. (In English)

14 Wexler, Joyce. *Violence without God. The Rhetorical Despair of Twentieth-Century Writers.* New-York, London, Oxford et. al., Bloomsbury, 2017. 204 p. (In English)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)51

«СТРАННЫЙ РОМАНЪ», ИЛИ АБЕЛЯР И ЭЛОИЗА В РОССИИ XVIII В.[1]

 Н.М. Долгорукова, К.В. Бабенко, А.П. Гайденко
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 мая 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 июля 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-114-127

Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2020 г.

Аннотация: В статье анализируется первый русский перевод писем Абеляра и Элоизы — «Собрание писем Абельярда и Элоизы, с присовокуплением описания жизни сих несчастных любовников», выполненный А.И. Дмитриевым в 1783 г. с французского переложения графа Бюсси-Рабутена. Сравнительный анализ перевода Дмитриева и оригинального текста показывает, что их связь весьма условна: Дмитриев, вслед за Бюсси, далеко не всегда придерживается латинского оригинала даже в основных сюжетных линиях. Если же он и сохраняет канву оригинальных средневековых писем, то дополняет ее бесчисленным множеством деталей: портрет возлюбленного, облитое слезами письмо, безумная страсть. Подобная трансформация происходит и с «Историей моих бедствий» в пересказе Августа фон Коцебу. Оба автора в предисловиях так или иначе обозначают свои труды как «женское» чтение. Сам интерес к истории двух любовников объясняется, вероятно, недавним выходом «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо. Выбор материала, характер его обработки, обращение к женщинам и обстоятельства печати перевода Дмитриева и переложения Коцебу демонстрируют приверженность этих авторов к сентиментализму, чем и объясняется их стремление вызвать слезы на глазах своего читателя.

Ключевые слова: Абеляр, Элоиза, А.И. Дмитриев, Коцебу, сентиментализм, медиевализм, письмо, перевод, оригинал.

Информация об авторах: Наталья Михайловна Долгорукова — кандидат филологических наук, PhD, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 11, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5553-0581
E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com
Ксения Вадимовна Бабенко — студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 11, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9101-2098
E-mail: ksieniya.babenko@gmail.com
Анна Павловна Гайденко — выпускник Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 11, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9619-8386
E-mail: ansita1996@mail.ru

Для цитирования: *Долгорукова Н.М, Бабенко К.В., Гайденко А.П.* «Странный романъ», или Абеляр и Элоиза в России XVIII в. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 114–127. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-114-127

1 Формулировка «Странный романъ» заимствована из «Истории моих бедствий» издания 1902 г. в переводе П.О. Морозова: [2].



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

"A STRANGE ROMANCE," OR ABELARD AND HÉLOÏSE IN RUSSIA OF THE 18TH CENTURY

© 2021. Natalia M. Dolgorukova, Kseniia V. Babenko, Anna P. Gaidenko

National Research University Higher School of Econimics, Moscow, Russia

Received: May 22, 2020
Approved after reviewing: July 08, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Acknowledgment: The study was implemented in the framework of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE University) in 2020.

Abstract: The article gives an analysis of the first Russian translation of Abelard and Héloïse's letters (*The Collection of Abelard and Héloïse's Letters with the Life Description of These Miserable Lovers*) made by A.I. Dmitriev in 1783 from Count Bussy-Raboutin's French retelling. A comparative analysis of Dmitriev's translation with the original text shows the conventional character of their connection. Following Bussy, Dmitriev not always sticks to the Latin original even in the main storylines. Even if he retains the canvas of the original medieval text, he supplements it with countless details: a portrait of a lover, a tear-drenched letter, mad passion. A similar transformation takes place with the *Historia Calamitatum* in the retelling made by Augustus von Kotzebue. In prefaces both authors designate their works as "female" reading. The interest in the story of two lovers is probably caused by the recent release of J.-J. Rousseau's *Julie, or the New Heloise*. The choice of material, the nature of its adaptation, the appeal to women and the circumstances of the publication of Dmitriev's translation and Kotzebue's retelling demonstrate the commitment of these authors to sentimentalism, which explains their desire to cause tears in the eyes of their readers.

Keywords: Abelard, Héloïse, A.I. Dmitriev, Kotzebue, sentimentalism, medievalism, letter, translation, original version.

Information about the authors: Natalia M. Dolgorukova, PhD in Philology, Docent, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya 11, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5553-0581

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Kseniia V. Babenko, student, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya 11, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9101-2098

E-mail: ksieniya.babenko@gmail.com

Anna P. Gaydenko, graduate of the National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya 11, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9619-8386

E-mail: ansita1996@mail.ru

For citation: Dolgorukova, N.M., Babenko K.V., Gaidenko A.P. "'A Strange Romance,' or Abelard and Héloïse in Russia of the 18th Century." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 114–127. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-114-127

Ги Лобришон в своей книге «Элоиза. Любовь и знания» [6], рассказывая о посмертной судьбе двух самых известных французских любовников XII в., поражается, что эта пара прославилась даже в России, где «в 1793[2] г. появился первый перевод их истории жизни и писем, за которым последовал второй, в 1816 г.» [6, с. 30].

Действительно, на протяжении XVIII–XIX вв. в России были изданы четыре книги, прямо или косвенно посвященные истории Абеляра и Элоизы: собрание писем в трех разных переводах 1783 [14], 1816 [7] и 1902 [8] гг., а также маленький биографический рассказ 1801 г. о несчастьях Абеляра [12], созданный немецким драматургом, главой немецкого театра в Петербурге, Августом Коцебу[3].

Мы сосредоточимся на первом издании писем Абеляра и Элоизы, вышедшем в типографии Н.И. Новикова в переводе А.И. Дмитриева [14], и покажем, каким образом в нем был сконструирован образ сентиментальных любовников.

Свой перевод «Собрания писем Абельярда и Элоизы», опубликованный в 1783 г., А.И. Дмитриев делал не с латинского оригинала, а с французского переложения. Он не указывает, каким именно французским текстом пользовался, однако можно предположить, что перевод первых

2 Лобришон ошибочно указывает, что письма в русском переводе вышли в 1793 г. В действительности это произошло десятью годами ранее — в 1783 г.

3 Примечательно, что сам Коцебу в своих мемуарах «Достопамятный год моей жизни. Воспоминания» [13], повествующих о ссылке в Сибирь, не раз называет свой труд «историей своих бедствий», сравнивая себя, таким образом, с французским философом. Подробнее о деятельности Коцебу и ее рецепции в России см. статью Е.Е. Дмитриевой «Судьбы драматургии Августа Коцебу в России» [1].

двух писем был выполнен с переложения графа Бюсси-Рабютена, вышедшего в 1687 г. [15].

Чтобы дать представление об этом переложении, приведем цитату из первого письма Элоизы:

> Je suis résolue de publier en toutes les langues nos disgrâces, pour faire honte au siècle injuste qui ne nous a pas connus ; je n'épargnerai rien, puisque rien ne vous épargne, et je vous attirerai tant de pitié que l'on ne parlera plus de mon cher Abélard que la larme à l'œil [15, p. 74].

Запомним эту слезу и сравним эту цитату с переводом Дмитриева:

> <...> я предприяла на всех языках обнародовать наши злоключения, дабы пристыдить несправедливый век, не познавший твоих достоинств. Не пощажу ничего, когда тебя ничто не щадит, и привлеку к тебе толикое сострадание, что не будут без слез произносить имя дражайшего моего Абельярда [14, с. 181].

Как видно, русский текст практически идентичен французскому, с заменой «наших» достоинств на «твои». В оригинальном письме Элоизы таких слов нет.

Французский переводчик XVII в. значительно отходит от латинского текста, а в переработке А.И. Дмитриева это искажение только усиливается. Письмо Элоизы у А.И. Дмитриева (как и соответствующий французский текст) сохраняет сходство с латинским оригиналом в нескольких опорных точках, но даже из одной вышеприведенной цитаты ясно, что Бюсси-Рабютен, а за ним и А.И. Дмитриев преследовали именно ту цель, о которой говорит в их переводах Элоиза: вызвать в читателе сострадание, пробудить его «чувствительность» с тем, чтобы усилить эмоциональное воздействие текста.

Если Элоиза латинского оригинала не рассказывает подробно ни о трагедии, произошедшей с Абеляром, ни о своем уходе в монастырь — только настаивает на том, что приняла обет не из любви к Богу, а ради своего возлюбленного, — то у А.И. Дмитриева оба этих эпизода обрастают «романными» и чрезвычайно патетичными деталями. Так, о посвящении Эло-

изы в монахини А.И. Дмитриев пишет: «Произнося мои обеты, я имела при себе письмо твое, в котором ты клялся быть вечно моим» [14, с. 196]. Вспоминая о насилии, учиненном над Абеляром, она заявляет следующее: «Если бы я тогда была с тобою, когда ввергали тебя в сие горестное состояние, в котором ты теперь находишься, я бы с опасностью жизни моей тебя защитила» [14, с. 195]. Кроме того, у Элоизы даже хранится портрет Абеляра, которым она постоянно любуется. Такая деталь (отсутствующая в оригинале) навеяна, по всей видимости, рассуждениями Элоизы из латинского оригинала о тоске по близким людям: «Если нам приятно смотреть на портреты отсутствующих друзей, ибо эти портреты оживляют нашу память о них и обманчивым, призрачным видом утоляют тоску по отсутствующим, то еще приятнее письма, в коих мы получаем осязательные приметы отсутствующего друга»[4] [9, с. 64]. Эти абстрактные рассуждения А.И. Дмитриев интерпретирует буквально, его Элоиза пишет: «Во ожидании от тебя подобного себе удовольствия [письма], я вкушаю оное частым взиранием на твое изображение» [14, с. 183]. Присутствие портрета, таким образом, мотивируются психологически, сообщая образу Элоизы черты сентиментальной героини.

В нескольких фрагментах речи русской Элоизы даже проскальзывает кокетство, достойное героини романа XVII в.: «Я весьма слабо сердце мое защищала, ты без труда мог овладеть оным, неблагодарный» [14, с. 196].

У А.И. Дмитриева явственно подчеркнута безумная страсть Элоизы («пламя, коим я сгораю»; «не о том сожалею, что их [грехи] учинила, а о том, что уже не могу их более творить» [14, с. 198]). Она страдает от своей любви настолько, что делает попытку отказаться от нее («иногда предпринимаю более не любить тебя» [14, с. 199]). Наконец, отказ Элоизы от брака, который, вероятно, был вызван страхом навредить карьере Абеляра, у А.И. Дмитриева интерпретируется следующим образом: «<...> супружества делают склонность принужденною и лишают славы любить» [14, с. 191].

В оригинале слезы появляются только один раз, и то в перифразе и не на глазах любовников, — «никто не может читать или слышать об этом

4 В оригинале: “Si imagines nobis amicorum absentium jocunde sunt, que memoriam renovant et desiderium absentie falso atque inani solatio levant, quanto jocundiores sunt littere, que amici absentis veras notas afferunt?” [16, p. 138].

без слез» [9, с. 64][5] (дословно — “siccis oculis”, «с сухими глазами», причем это, возможно, цитата из Горация [9, с. 237]), а вот в переводе слезы льются рекой: «письмо <…> изглажденное моими слезами» [14, с. 182]; «не говори в извинение себе, что хочешь пощадить слез моих, молчание твое извлекло у меня их не менее» [14, с. 182]; «я <…> оплакиваю моего любовника и мои прошедшие удовольствия» [14, с. 194] и т. д.

Переведенное письмо близко оригинальному, но тон Элоизы у Бюсси и А.И. Дмитриева оказывается экзальтированным и романизированным. Те фрагменты оригинала, которые не говорят о любви и мучениях напрямую, в переводе сокращены до минимума или выброшены вовсе, например, многочисленные цитаты из античных и библейских авторов. В необычном свете предстает Сенека, чьи «Нравственные письма к Луцилию» А.И. Дмитриев превращает в письма к Луцилле: «И такою-то радостью Сенека, коего заставлял ты читать меня, колико он ни философ был, проницался, когда получал письмо от Луциллы» [14, с. 183]. Бюсси пользуется старой формой передачи имени Луцилия: не Lucilius, а Lucile, что и ввело в заблуждение А.И. Дмитриева, который воспринял это имя как женское. В оригинале Элоиза пишет: «А сколь приятно получать письма от отсутствующих друзей, то на собственном примере нам показывает Сенека <…> в письме к своему другу Люцилию»[6] [9, с. 64]. Так, она ссылается на классика, чтобы показать Абеляру, как необходима дружеская поддержка хотя бы в переписке. Героиня А.И. Дмитриева же осмысляет переписку Сенеки как любовную и кокетливо отмечает, что даже философ может порадоваться письму от возлюбленной.

Если первое письмо Элоизы более или менее соответствует содержанию оригинального текста и А.И. Дмитриев в нем меняет только стиль и несколько иначе расставляет смысловые акценты, то в ответе Абеляра в переводах А.И. Дмитриева и Бюсси уже попросту невозможно узнать настоящее письмо французского философа.

«Сентиментальный» Абеляр Бюсси и А.И. Дмитриева начинает свое послание с извинений за боль, которую Элоизе доставили воспоминания,

5 В оригинале: “Que cum siccis oculis neminem vel legere vel audire posse estimem” [16, p. 138].

6 В оригинале: “Quam jocunde vero sint absentium littere amicorum, ipse nos exemplo proprio Seneca docet, ad amicum Lucilium <…> scribens” [16, p. 138].

вызванные перечитыванием его письма к другу. Этот фрагмент в оригинале отсутствует.

Как и «русская» Элоиза, «русский» Абеляр жаждет прервать любовные страдания, чем и объясняет свое небрежение: «...принужденным моим беспристрастием хотел исцелить и избавить [тебя] жестоких мучений безнадежной любви» [14, с. 205]. На фоне этого объяснения и трогательных извинений реальная причина перерыва в их общении, высказанная настоящим Абеляром в его ответе, выглядит даже жестоко: «Если после обращения нашего от мира сего к богу я еще не написал тебе никакого утешения, ни увещания, то это надо приписать не моему небрежению, а твоей мудрости, на которую я всегда в высокой степени полагался»[7] [9, с. 72]. Иными словами, настоящий Абеляр не писал Элоизе просто потому, что не видел в этом необходимости.

Подобно своей возлюбленной, Абеляр в русском переводе сгорает от любви. Он пишет: «Я воспламеняюсь, говоря тебе о любви моей, и не могу теперь понять, как я мог завидовать бесчувственному спокойствию тех, кои никогда не любят» [14, с. 210]. Даже увечье не помеха для страсти: «...я гораздо тем виновнее, что горю к тебе под пеплом» [14, с. 207]. На слезы, однако, Абеляр Дмитриева и Бюсси менее щедр, чем его подруга. Лишь в конце он пишет, что нуждается в слезах Элоизы, и просит ее: «Плачь ныне для утушения нашего пламени» [14, с. 217].

Пламя должно быть погашено, потому что оно греховно. Абеляр в русском переводе склонен относиться к своей любви как к болезни, которую исцелить необходимо, но едва ли возможно: «...я учил тебя любить, а ты научила меня, что болезни, от тебя мною восчувствованные, суть болезни неисцелимые» [14, с. 206]. Верность Элоизы оказывается для него губительной: «...постоянность твоя есть яд для души моей, питающей в себе любовь мою» [14, с. 209]. Вместе с тем Абеляр уповает на Господа в надежде на помощь в избавлении от греховной страсти, он считает необходимым отказаться от Элоизы, чтобы найти путь к Богу и позволить ей праведно соблюдать ее обеты: «...ты супруга Иисуса Христа. <...> Я спорил бы о тебе с человеком, но Богу должен тебя уступить» [14, с. 215]. Стоит добавить, что

7 В оригинале: “Quod post nostram a seculo ad Deum conversionem nondum tibi aliquid consolationis uel exhortationis scripserim, non negligentie mee, sed tue — de qua semper plurimum confido — prudentie imputandum est” [16, p. 155].

Абеляр Бюсси и А.И. Дмитриева крайне ревнив. На упрек Элоизы в недоверии и требовании уйти в монастырь он признается, что «хотел лучше ее лишиться, нежели отважить разделить ее с другим», и добавляет, что «был бы ее мучителем, когда б она стала ему неверной» [14, с. 214].

Деструктивность, присущая сентиментальной любви, проявляется здесь не только в ее греховности, сама любовь напрямую действует как разрушитель — Абеляр готов погибнуть и физически («Но если должно умереть, о Боже мой! для чего ж не умереть ради тебя?» [14, с. 210]), и духовно («…я погибаю и не хочу искать моего спасения» [14, с. 212]).

Между тем оригинальное ответное письмо Абеляра является, по сути, инструкцией к молитве о его собственной душе. Он не выказывает никаких сожалений или любовных мучений, лишь требует от Элоизы и других сестер усердных молитв о нем самом, наставляя ее многочисленными историческими и библейскими примерами, а также посылает ей псалтирь и предлагает тексты наиболее подходящих, на его взгляд, молитв, например: «Боже, ты удостоил раба твоего собрать служанок твоих во имя твое, молим тебя, защити его от всякой беды, верни его невредимым к служанкам твоим»[8] [9, с. 78].

Единственное, что совпадает в оригинале письма и в переводе А.И. Дмитриева, — это просьба Абеляра о том, чтобы его погребли в созданной им обители, Параклете, причем мотивировки этих просьб одинаковы. Абеляр в переводе А.И. Дмитриева пишет: «Но в каком бы месте я жизнь мою ни окончил, велю тело мое предать земле у созданной мною часовни. Тогда уже в молитвах, а не слезах я буду иметь нужду» [14, с. 217]. В оригинале эта просьба звучала несколько иначе: «…умоляю вас, труп мой, где бы он ни оказался погребенным или брошенным, прикажите перенести на ваше кладбище, чтобы дочери наши, или сестры во Христе, часто взглядывая на нашу могилу, побуждались больше изливать за меня своих молитв ко господу»[9] [9, с. 78]. Как видим, содержательно просьбы совпадают, но в оригинальном тексте Абеляр постоянно акцентирует внимание на монаше-

8 В оригинале: "Deus qui per servum tuum ancillulas tuas in nomine tuo dignatus es aggregare, te quesumus ut eum ab omni adversitate protegas et ancillis tuis incolumem reddas" [16, p. 166].

9 В оригинале: "…cadaver, obsecro, nostrum ubicumque uel sepultum uel expositum jacuerit, ad cymeterium vestrum deferri faciatis ubi filie vestre — immo in Christo sorores — sepulcrum nostrum sepius videntes, ad preces pro me Domino fundendas amplius inuitentur" [16, p. 138].

ской общине, которую возглавляет Элоиза, тогда как в письмах в переводе А.И. Дмитриева любовники не представлены как часть какой бы то ни было группы, они максимально индивидуализированы — для Абеляра словно бы не существует никого, кроме его Элоизы.

Не только А.И. Дмитриев интересовался историей двух любовников. Переложение «Истории моих бедствий» создал и Август фон Коцебу. На первой же странице он сообщает, что имена Абеляра и Элоизы никогда не произносятся одно без другого, что, конечно, совсем не так: в оригинальной автобиографии Абеляра история его любви с Элоизой является не единственной, а лишь одной из важных линий, на самом же деле, большая часть этого текста повествует о прениях Абеляра с его оппонентами. Стоит, однако, сказать, что Коцебу пересказывает историю жизни богослова достаточно близко к его собственным описаниям, обогащая ее сведениями из дополнительных источников (например, различных писем) и уделяя достаточно внимания не только истории любви к Элоизе, но и его философским и богословским неудачам.

Вместе с тем некоторые сентиментальные детали в это повествование все же привносятся. Вот как Коцебу описывает Абеляра на момент его встречи с Элоизой: «Прекрасный, в цветущих летах юноша, <...> сочинявший прекрасные стихи и имевший приятнейший голос» [12, с. 14]. Учитывая, что Абеляр был старше Элоизы более чем на двадцать лет, «прекрасному юноше в цветущих годах» на момент их встречи было почти сорок лет, однако для Коцебу в данном случае важнее не биографическая точность, а следование канону сентиментальной литературы, одной из важных особенностей которого является молодость главных героев [5, с. 173]. О переписке любовников Коцебу сообщает: «...и между важными предметами, о которых они писали, помещаемы были часто нежные разговоры о любви и приятно горестном воспоминании протекших радостей» [12, с. 42]. В действительности же Абеляр нечасто предавался подобным рассуждениям на страницах своих писем. И наконец — то, как завершает Коцебу свое повествование: «Легковерие говорит, что Абеляр, когда вскрыли гроб и клали в него тело Элоизы, простер к ней руки и заключил ее в свои объятия» [12, с. 42]. Л.А. Курышева в статье, посвященной сентиментальной прозе, выделяет в числе характерных для нее топосов погребение возлюбленных в одной или соседних могилах и воссоединение влюбленных в загробном мире,

приводя в качестве примера внушительный список рассказов и повестей [3, с. 46–47]. Таким образом, часть переложения Коцебу, посвященная истории любви Абеляра и Элоизы, подверглась сентиментальной обработке.

Отметим, что Дмитриев снабжает свой перевод галантным посвящением под названием «Прекрасному полу приношение»:

> Прелестные обладательницы сердец наших! Я Вам посвящаю перевод мой в знак того почтения, которое я к Вам имею и кое все мы иметь к Вам обязаны как к таким существам, которым мы всем нашим благополучием долженствуем: без Вас вся бы жизнь наша была исполнена беспрерывными скуками и горестями, а Вы, приятностью Вашею грубость нравов наших умягчая, от оных нас избавляете и возводите нас на перьях первейшего блаженства, силою Ваших прелестей влагая в сердца наши любовь, сию нежную страсть, с которую никакие удовольствия в жизни сравниться не могут. Одни только жестокие сердца власти Вашей не повинуются, но они сего счастья и недостойны. И так прошу Вас удостоить книгу сию благосклонного Вашего приятия. Оная переведена хотя и не весьма искусным переводчиком, однако ж истинным почитателем Вашего пола [14, с. 2–3].

Коцебу тоже полагает это чтение более женским, чем мужским:

> Я уверен, что из десяти просвещенных читателей, из двадцати читательниц не знают и трое, кто именно были Абеляр и Элоиза! [12, с. 3–4]

Такое посвящение сразу вписывает эти тексты в складывающуюся в это время литературу, предназначенную для чтения «прекрасным полом». К концу XVIII в. женщина начинает входить в мир литературы, и в 70–80-е гг. появляются небывалые прежде понятия женской библиотеки и, соответственно, женского чтения. Отметим, что перевод А.И. Дмитриева был напечатан в Университетской типографии, находящейся на тот момент в ведомстве известного просветителя Н.И. Новикова. Именно под его влиянием, наравне с участием Н.М. Карамзина, во многом и формируется женское чтение в России: Н.И. Новиков «первым поставил перед собой цель сделать женщину — мать и хозяйку — читательницей, подготовить для нее продуманную систему полезных книг в доступной для нее форме» [4, с. 219].

В.Э. Вацуро отмечает, что сентиментальная эстетика считала именно женщину «основным арбитром литературного вкуса» [2, с. 322]. Поэтому в выходивших во второй половине XVIII в. сочинениях на любовную тему, как переводных, так и оригинальных, стали появляться посвящения «прекрасному полу». Предисловие А.И. Дмитриева, таким образом, вписывается в целый ряд подобных посвящений, из которых мы приведем только один пример, «Послание к женщинам» Н.М. Карамзина 1795 г.:

Скажу вам, милые, — и чем другим начать? —
Что вы родитесь свет подлунный украшать,
Который бы без вас в угрюмости суровой
Был самый мрачный свет;

У вас в очах блестит небесный, тихий луч,
Который показать нам должен путь к блаженству,
Добру и совершенству;
Другим путем к тому вовеки не дойдем [11, с. 170–171].

Наконец, сам выбор текста для перевода, как кажется, обусловлен выходом в 1761 г. романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», который уже в 1769 г. был переведен на русский язык. Ж.-Ж. Руссо недвусмысленно отсылает читателей к истории любви Абеляра и Элоизы, и, по-видимому, популярность романа подтолкнула А.И. Дмитриева взяться за перевод. Интерес Коцебу к этой истории также вызван выходом в свет романа Руссо, на что он намекает вначале: «Кто не читал об них [Абеляре и Элоизе] в героических поэмах или не вспоминал их, читая “Новую Элоизу”?» [12, с. 3].

Есть основания полагать, что перевод А.И. Дмитриева послужил одним из источников вдохновения для Н.М. Карамзина при создании «Бедной Лизы» — повести, повторяющей сюжет о брошенной возлюбленной с созвучным именем (Лиза / Элоиза), проливающей реки слез. Впрочем, в повести Н.М. Карамзина «слезным даром» награждены все: Лиза, ее мать, Эраст и даже сам рассказчик.

Итак, и обращение к женщинам в предисловии к переводу, и типография, в которой была опубликована книга, и сам выбор материала демон-

стрируют приверженность А.И. Дмитриева сентименталистскому течению и ориентацию на «чувствительных» читателей или, скорее, читательниц. Не случайно Элоиза в русском переводе просит Абеляра писать ей такие письма, «чтоб сердце [его] через них, а не разум изъяснялся» [14, с. 185]. Такое чтение сердцем, а не умом (по аналогии с «belles âmes» и «beaux esprits» Руссо), очевидно, предписывается и читателю переводов и полностью соответствует сентименталистской эстетике восприятия литературы.

Таким образом, история средневековых любовников Абеляра и Элоизы на русской почве превратилась в эпистолярный «странный романъ» двух чувствительных сердец, разлученных злым роком и проливающих море слез.

Однако их история в России XIX в. продолжится уже в романтическом ключе, как в новых переводах писем, так и в поэзии В.А. Жуковского, где Абеляр и Элоиза представлены как «любовница в тоске» и «любовник в заточенье»[10] [10, с. 44].

Список литературы

Исследования

1 *Дмитриева Е.Е.* Судьбы драматургии Августа Коцебу в России // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века. Сборник статей и материалов. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб.: Нестор-История, 2017. С. 174–217.

2 *Кочеткова Н.Д.* Посвящения «прекрасному полу» в русских изданиях XVIII века // Russian Literature. 2014. Vol. 75. Issues 1–4. P. 321–332.

3 *Курышева Л.А.* Сентиментальная нарративная проза о несчастливой любви (к мортальному разделу словаря сюжетов и мотивов русской литературы) // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 2. С. 14–56.

4 *Лотман Ю.М.* Человек и общество XVIII — начала XIX века. Женский мир // Из истории русской культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. IV: XVIII — начало XIX века. С. 205–232.

5 *Мамуркина О.В.* «Темная роща, или памятник нежности»: нарративный инвариант русской сентиментальной повести // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 3. С. 172–177.

10 Речь идет о переводе стихотворения А. Поупа «Eloisa to Abelard», выполненном В.А. Жуковским в 1806 г. Элоиза В.А. Жуковского побуждает Абеляра писать ей такими словами: «Пиши ко мне! Писать — небес изобретенье! / Любовница в тоске, любовник в заточенье, — / Быть может, некогда нашли блаженство в нем!» [10, с. 44].

6 *Lobrichon G.* Héloïse. L'amour et le savoir. Paris: Gallimard, 2005. 370 p.

Источники

7 Абейлард и Элоиза, или драгоценное собрание писем сих насчастных любовников / пер. В.М. Протопопова. М.: В тип. С. Селивановскаго, 1816. 175 с.
8 *Абеляр П.* История моих бедствий / пер. П.О. Морозова, под ред. А. Трачевского. СПб.: Изд-е Картографического заведения А. Ильина, 1902. 108 с.
9 *Абеляр П.* История моих бедствий / пер. В.А. Соколова. М.: АН СССР, 1959. 256 с.
10 *Жуковский В.А.* Послание Элоизы к Абеляру // *Жуковский В.А.* Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 1. С. 43–45.
11 *Карамзин Н.М.* Послание к женщинам // *Карамзин Н.М.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1966. С. 170–171.
12 *Коцебу А.* Абелард и Элоиза. М.: Губернская Тип. у Андрея Решетникова, 1801. 47 с.
13 *Коцебу А.* Достопамятный год моей жизни. Воспоминания. М.: Аграф, 2001. 314 с.
14 Собрание писем Абельярда и Элоизы, с присовокуплением описания жизни сих несчастных любовников / пер. А. Дмитриева. М.: Унив. тип. у Новикова, 1783. 292 с.
15 Les lettres et épitres amoureuse d'Héloïse et d'Abeilard, traduites librement en vers et en prose / trad. par M.M. Bussy Raboutin, de Beauchamps et etc. Paraclet, 1792. 187 p.
16 Lettres d'Abélard et Héloïse / établi et annoté par Éric Hicks et Thérèse Moreau. Paris, 2007. 567 p.

References

1 Dmitrieva, E.E. “Sud’by dramaturgii Avgusta Kotsebu v Rossii” [“The Fate of August Kotzebue’s Plays in Russia”]. *Iz istorii russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury pervoi chetverti XIX veka. Sbornik statei i materialov. Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom)* [*From the History of Russian Translated Fiction in the First Quarter of the 19th Century. Collection of Articles and Materials. Institute of Russian Literature (Pushkin House)*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2017, pp. 174–217. (In Russ.)

2 Kochetkova, N.D. “Posviashcheniia ‘prekrasnomu polu’ v russkikh izdaniiakh XVIII veka” [“Dedications to ‘The Fair Sex’ in Eighteenth-Century Russian Books”]. *Russian Literature*, vol. 75, issues 1–4, 2014, pp. 321–332. (In Russ.)

3 Kurysheva, L.A. “Sentimental’naia narrativnaia proza o neschastlivoi liubvi (k mortal’nomu razdelu slovaria siuzhetov i motivov russkoi literatury)” [“Sentimental Narrative Prose on Unhappy Love (For the Mortal Section of the Dictionary-Index of Plots and Motives of the Russian Literature)”]. *Siuzhetologiia i siuzhetografiia,* no. 2, 2017, pp. 14–56. (In Russ.)

4 Lotman, Iu.M. “Chelovek i obshchestvo XVIII — nachala XIX veka. Zhenskyi mir” [“Man and Society of the 18th — Early 19th Centuries. Women’s World”]. *Iz istorii russkoi kul’tury* [*From the History of Russian Culture*], vol. IV: 18th — Early 18th Centuries. Moscow, Shkola “Iazyki russkoi kul’tury” Publ., 1996, pp. 205–232. (In Russ.)

5 Mamurkina, O.V. “‘Temnaia roshcha, ili pamiatnik nezhnosti’: narrativnyi invariant russkoi sentimental’noi povesti” [“‘Dark Grove, or Monument of Tenderness’: Narrative Invariant of Russian Sentimental Short Story”]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta,* no. 3, 2016, pp. 172–177. (In Russ.)

6 Lobrichon, Guy. *Héloïse. L’amour et le savoir*. Paris, Gallimard, 2005. 370 p. (In French)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ»: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА А.Н. ТОЛСТОГО 1918–1919 гг.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 02 мая 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-128-143

Аннотация: В основу статьи положен тезис о том, что в творчестве писателя всегда можно проследить наличие периодов, отмеченных появлением новых для него тем и мотивов. Как правило, это связано как с внешними обстоятельствами, так и с реакцией на них художника, его внутренним ощущением необходимости смены парадигмы своего дальнейшего развития. В творчестве А.Н. Толстого одним из таких периодов стала эпоха русской революции 1917 г. и, в частности, первые пореволюционные годы, для которых характерны художественные опыты писателя, позволяющие говорить об определенно новом векторе его исканий. В статье анализируются повести А.Н. Толстого «Милосердия!», «День Петра» и «Граф Калиостро», рассказ «В бреду» в контексте художественных поисков писателя 1918–1919 гг. Работа, выполненная писателем в это время в границах малых прозаических жанров, позволила ему уже во второй половине 1919 г. вплотную подойти к созданию полномасштабного полотна о русской революции, романа «Хождение по мукам».

Ключевые слова: А.Н. Толстой, пореволюционные годы, проза, «Хождение по мукам».

Информация об авторе: Галина Николаевна Воронцова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3546-0472

E-mail: Voroncova.96@mail.ru

Для цитирования: *Воронцова Г.Н.* «Между небом и землей»: художественная проза А.Н. Толстого 1918–1919 гг. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 128–143. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-128-143



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

"BETWEEN HEAVEN AND EARTH": A.N. TOLSTOY'S FICTION OF 1918–1919

© 2021. Galina N. Vorontsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 02, 2020
Approved after reviewing: May 25, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article is based on the thesis that in the writer's works it is always possible to trace the existence of periods marked by the emergence of new themes and motives. As a rule, this is due both to external circumstances and the artist's reaction to them, his internal feeling of the need to change the paradigm of his further development. In the work of A.N. Tolstoy one of such periods was the era of the Russian Revolution of 1917 and, in particular, the first revolutionary years, which are characterized by artistic experiments of the writer, allowing to talk about a definitely new vector of his searches. The article analyzes Tolstoy's stories *Mercy!*, *Peter's Day*, *Count Cagliostro* and *Delirious* in the context of the writer's artistic searches of the 1918–1919. The writer's work within the boundaries of small prosaic genres at that time allowed him, already in the second half of 1919, to come close to the creation of a full-scale canvas about the Russian Revolution, the novel *The Road to Calvary*.
Keywords: A.N. Tolstoy, revolutionary years, prose, *The Road to Calvary*.
Information about the author: Galina N. Vorontsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3546-0472
E-mail: Voroncova.96@mail.ru
For citation: Vorontsova, G.N. "'Between Heaven and Earth': A.N. Tolstoy's Fiction of 1918–1919." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 128–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-128-143

В творчестве писателя всегда можно проследить наличие периодов, отмеченных появлением новых для него тем и мотивов. Как правило, это связано как с внешними обстоятельствами, так и с реакцией на них художника, его внутренним ощущением необходимости смены парадигмы своего дальнейшего развития. В творчестве Алексея Николаевича Толстого одним из таких периодов стала эпоха русской революции 1917 г. и, в частности, первые пореволюционные годы, для которых характерны художественные опыты писателя, позволяющие говорить об определенно новом векторе его исканий.

Трудно требовать от художника связных политических воззрений, последовательно отражающих его отношение к современности, непостоянство которой особенно характерно для эпохи первой четверти XX в., насыщенной историческими катаклизмами и бездонными падениями. Однако художественное мировидение обладает таким ценным свойством, как пересоздание логических схем и построений в образный язык искусства, открывающий и объясняющий порой то, что укрылось от стороннего взгляда историка или философа. В этом смысле велико значение художественных произведений Алексея Толстого, созданных в первые пореволюционные годы, где запечатлено развитие современных событий, отношение к ним писателя, их оценка по горячим следам.

Повесть «Милосердия!» (1918) сам А.Н. Толстой много позже назвал «опытом критики российской либеральной интеллигенции в свете Октябрьского зарева» [11, т. 1, с. 45]. Но содержание произведения, речь в котором идет о жизни одной из московских семей в первые месяцы после Октября, о разрушении привычного уклада и крахе родственных отноше-

ний, конечно, гораздо шире этого императивного определения. Небольшая по объему повесть вобрала в себя и наиболее характерные черты московского неустроенного быта зимы 1917–1918 гг., и предчувствия новых небывалых испытаний.

Герой произведения, московский присяжный поверенный Василий Петрович Шевырев, буквально раздавленный внешними обстоятельствами, с неожиданным для самого себя безразличием созерцает крушение собственной жизни, угасание привычного и, как представлялось, незыблемого мира: «Оказалось, что "я" Василия Петровича, некоторая первоначальная сущность, ему одному принадлежащее начало, живущее в его упитанном теле, одетом с утра в синий пиджак, в золотые очки, привыкшем, например, во время разговора теребить и покусывать русую бородку, словом — не признаваемая Дарвином, либеральными газетами и большинством адвокатов душа, та, что жила в теле Василия Петровича, оказалась смятенной, сморщенной и малой до жалости. Не душа, а эмбрион. Оставленный сам с собою, Василий Петрович растерялся. Действительно было из-за чего подкоситься ногам: культурный, умный, значительный человек превращался в пар, как снежная баба. Знания, воспитанность, вкусы, идеи, нравственные задачи — все это оказалось наносным, а главное, враждебным сегодняшнему дню, даже преступным, так же, как год назад казалось преступным и враждебным отсутствие этих качеств» [10, с. 85].

В состоянии душевной пустоты, с «застывающим от тоски» сердцем, пытаясь найти новые координаты своему существованию, Василий Петрович совершает поступки, которые приводят его к конфликту со старшим сыном. И только неожиданная возможность погибнуть от его руки выводит героя из состояния нравственного оцепенения. Он, наконец, видит вещи в их реальном измерении: «Мальчик хотел меня убить, вот история, — проговорил он, сдерживая с трудом подкатывающий к горлу соленый клубок. — Совсем плохо, значит, совсем дело плохо» [10, с. 85].

В повести «Милосердия!» А.Н. Толстой одним из первых обратил внимание на характерную черту времени: оформлявшееся жесткое идеологическое противостояние в стране приводило к делению нации на противоборствующие лагеря, и линия раздела проходила порой между близкими, кровно родными людьми. В этом плане конфликт главного героя произведения с сыном, чуть не завершившийся кровавой развязкой, об-

ретал статус недвусмысленного предупреждения о неминуемом трагизме братоубийственной гражданской войны. Особенно ярко это демонстрировал финал произведения в его ранней, 1918 г., редакции: «Из мрака в такой же мрак безмерный пролетал дьявол и увидел сверкающую землю. Обвился вокруг нее и заполнил все до мышиной норы своим дыханием, зловещим и безумным. И люди поверили в злые наветы и, как ослепшие, восстали друг на друга. В огне и крови стало гибнуть все, что растет и дышит. Искали милосердия, но помощь не приходила, потому что само небо было отравлено и смрадно. И я, жаждущий жизни, молю милосердия. Спаси и помилуй. Верю — придет милосердие. Да будет» [10, с. 87].

Впоследствии, в результате авторской правки, финал повести приобрел иное звучание, лишившись, отчасти из-за возникшей временной дистанции, обнаженной драматической остроты переживания автором современных событий: «Василий Петрович во всю грудь захватил воздуху, закашлялся и, уже не сдерживаясь, стал глухо лаять... Слезы полились из-под золотых очков... О ком? О сыне Колечке... о сумасшедшей бабе... о замученной Оленьке... о нелюбимой жене, только и умеющей хлопать ресницами в ответ на все непомерные события... И о себе, раздавленном и погибшем, плакал Василий Петрович, спотыкаясь и бредя по трамвайным рельсам в непроглядную тьму бульвара» [11, т. 3, с. 78–79].

В пореволюционные годы сознательные поиски аналогий современным событиям в русской истории привели А.Н. Толстого к новому для него жанру — исторической прозе. В статье «То, что нам надо знать» (1918) он давал объяснение своего обращения к прошлому: «Последние годы научили истине: я не знаю даже того, что должно случиться через минуту, через мгновение. Перед моими глазами — темная, неощутимая, как воздух, и непроглядная, как ночь, завеса. Я слышу в этой темноте грузный шаг истории, ураган ревет во всех снастях, но к какому берегу бежит корабль, что там, куда до боли я всматриваюсь — не знаю. Тогда невольно я обращаюсь назад, гляжу в прозрачную тишину прошедшего» [14, с. 274].

Временем, в котором писатель искал «разгадки русского народа и русской государственности» [11, т. 1, с. 44], стала эпоха Петра Великого. Ей посвящены созданные на протяжении 1917–1918 гг. повесть «День Петра»,

рассказы «Навождение»[1] и «Первые террористы». И если два последних — всего лишь этюды, отражающие знакомство с темой, то «День Петра» — важная веха в художественном творчестве А.Н. Толстого.

Повесть «День Петра» была написана в конце 1917 — самом начале 1918 г., на что указывал сам писатель в своей последней автобиографии: «С Октябрьской революции я снова возвращаюсь к прозе и осуществляю первый набросок “День Петра”» [1, с. 44]. Спустя много лет он признавался, что произведение было создано «под влиянием Мережковского» [11, т. 10, с. 201], автора известного романа «Петр и Алексей» (1904–1905) из трилогии «Христос и Антихрист». Потому и вынесены А.Н. Толстым на первый план повествования проблемы исторического одиночества Петра, несоответствия его преобразований духу русского народа: «О добре ли думал хозяин, когда с перекошенным от гнева и нетерпения лицом прискакал из Голландии в Москву <...> Разве милой была ему родиной Россия? С любовью и скорбью пришел он? Налетел досадный, как ястреб: ишь угодье какое досталось в удел, не то, что у курфюрста бранденбургского, у голландского штатгальтера. Сейчас же в этот день все перевернуть, перекроить, обстричь бороды, надеть всем голландский кафтан, поумнеть, думать начать по-иному. Чтобы духу не было противного русского. И при малом сопротивлении — лишь заикнулись только, что, мол, не голландские мы, а русские, избыли, мол, и хазарское иго, и половецкое, и татарское, не раз кровью и боками своими восстановляли родную землю, не можем голландцами быть, смилуйся. — Куда тут. Разъярилась царская душа на такую самобытность, и полетели стрелецкие головы» [6, с. 193].

Но уже в рамках этого популярного для начала XX в. взгляда на Петровскую эпоху заметны сомнения автора в его категоричности. В финале произведения Петр предстает у А.Н. Толстого человеком, на чьи плечи «свинцовой тягой» легло «бремя этого дня и всех дней прошедших и грядущих», взявшим на себя «непосильную <...> тяжесть: одного за всех» [6, с. 214]. Впоследствии, по мере работы над текстом повести, позиция писателя становилась все более противоречивой, но вместе с тем и более много-

1 Именно такое написание своего произведения, через «о», характерное для конца XVII — начала XVIII вв., использовал А.Н. Толстой. Само слово тогда имело двоякое значение — «соблазн, искушение», а также «клевета, наушничество», — что нашло свое отражение в содержании произведения.

мерной. Все ближе оказывался А.Н. Толстой к признанию положительной роли Петра в истории русского государства. В своем романе «Петр Первый», работа над которым началась в конце 1920-х гг., он сделал попытку, не снимая противоречий, уравновесить два противоположных взгляда на личность и дело Петра Великого, сформированных на протяжении двух веков в недрах русской общественной мысли, что в конечном итоге соответствовало наиболее трезвым концепциям осмысления Петровской эпохи, созданным русской исторической наукой XIX в.

Историк С.Ф. Платонов в предисловии к своей книге «Петр Великий. Личность и деятельность» (Л.: Время, 1926), анализируя повесть А.Н. Толстого «День Петра» (первую редакцию) и рассказ Б.А. Пильняка «Его Величество Kneeb Piter Komondor», писал: «И там и здесь “его величество” является грязным и больным пьяницей, лишенным здравого смысла и чуждым всяких приличий» [3, с. 3]. И далее: «Таков царь Петр у А. Толстого. Грязный, пьяный и грубый, он дерется кулаком в зубы, предается зверской жестокости в застенке у пыток и скотской похоти в ассамблее» [3, с. 5]. При этом С.Ф. Платонов указывал: «Удивительно, однако, что в наши годы, когда историческая наука достигла уже некоторых точных и бесспорных выводов в изучении так называемой “эпохи Петровских преобразований”, в русской беллетристике, с полною свободою от науки, прежний “образ великого преобразователя” обратился в грубую пасквильную карикатуру, и таким образом длительная добросовестная работа многих ученых исследователей оказалась оставленной в полном пренебрежении» [3, с. 3].

Несомненно, Петр заинтересовал А.Н. Толстого прежде всего как строитель русского государства нового времени, зачинатель той цивилизации, крушение которой наблюдал и сопереживал писатель. В связи с этим сама тема национального государственного образования как основы жизни народа не могла не найти отражения в его творчестве. Именно в момент совершившегося в русской жизни глубокого разлома А.Н. Толстой начинает ощущать себя человеком государственным. Он запишет в дневнике в один из дней осени 1917 г.: «Распадение тела государства физически болезненно для каждого» [7, с. 354].

Не прижившись в революционной Москве, писатель с семьей в июле 1918 г. уезжает на юг России, в Одессу, где проживет неполный год до исхода в эмиграцию. Одесский период жизни и творчества Алексея Толстого

заслуживает самого пристального внимания. Здесь он много и плодотворно работал, подводя первые итоги своим московским впечатлениям и размышлениям о революции и в то же время закладывая фундамент будущего, уже эмигрантского творчества. В одесских и харьковских газетах был напечатан целый ряд публицистических статей писателя, рассказы «Катя», «В бреду», «Между небом и землей» и др. В Одессе А.Н. Толстой работал над повестью «Граф Калиостро» и пьесой «Любовь — книга золотая».

С конца 1918 г. в художественном творчестве А.Н. Толстого, вслед за его же публицистикой, все более настойчиво начинает звучать тема греха, добра и зла, Божьей кары, в чем, видимо, сказалось влияние части его московского окружения, а именно русских религиозных философов, с которыми писатель сотрудничал в одних и тех же периодических изданиях. В статьях А.Н. Толстого пореволюционного периода содержится целый ряд отсылок к текстам Священного писания, а осмысление писателем современной действительности одним из своих ракурсов восходит к христианской традиции.

В статье «На костре» (1917) А.Н. Толстой использует библейский и философский символы богоборчества, как крайние точки вектора развития человеческой истории с древнейших времен до современных дней: «Сколько бы войны, мор, голод, лихие года ни истребляли бедное человечество — проглянет солнце сквозь душную завесу туч, и снова копошатся, плодятся люди, народы, расы. Упорное, выносливое племя. Как осока под ветром пригнется, замрет, и снова, смотришь, распушилась зеленым ковром. Распушится, окрепнет и от гордости или от самолюбия величает себя царем животных и владыкой четырех стихий. А, может быть, выносливость, упорство и веселый нрав и в самом деле дают им право так заноситься. Хотя от вавилонской башни до сверхчеловека какие печальные холмы осколков и костей!» [12, с. 257]. Аналог грядущему преображению России писатель находит не только в мировой истории («Сластолюбивая, изнеженная, грешная Франция не раз выходила из кровавого тумана с искаженным, но суровым и пророческим ликом» [12, с. 257]), но и в библейском чуде преображения Савла, ослепленного по пути в Дамаск и поднявшегося с земли, приняв имя Павла.

В статье «Левиафан» (1918), вслед за Т. Гоббсом, А.Н. Толстой описывает многовековое российское государство как гигантский живой орга-

низм, используя библейский миф о могущественном существе, который, в свою очередь, восходит к представлениям об олицетворенном враждебном Богу-творцу первобытном хаосе: «Левиафан России, триста лет сидевший на цепях, был страшен. Выпущенный на свободу, он не сразу осознал, что это — свобода, и продолжал лежать неподвижно. А когда почувствовал голод и стал поворачиваться — тысячи просветительных секций в паническом страхе начали бросать ему в брюхо газеты, листки, брошюры, брошюрки, книги: "Левиафан, Левиафан, помни права человека". Но он не умел читать...» [12, с. 276].

Апофеозом размышлений А.Н. Толстого о современных событиях в России в русле христианской традиции выглядит запись, сделанная им в дневнике на пути от родных берегов в эмиграцию: «Вечерня на палубе. Дождичек. Потом звездная ночь. На рее висит только что зарезанный бык. Архиепископ Анастасий в роскошных лиловых ризах, в панагии, служит и все время пальцами ощупывает горло, точно там его давит. Говорил слово... Мы без родины молимся в храме под звездным куполом. Мы возвращаемся к истоку св. Софии. Мы грешные и бездомные дети... нам послано испытание... Плакали, закрывались шляпами, с трудом, с болью...» [7, с. 405].

Герой рассказа А.Н. Толстого «Между небом и землей» (1918) Алексей Посадов ставит себе и современной жизни сходный неутешительный диагноз: «Я точно между небом и землей, как лист кручусь, лечу, куда — не знаю. Ужасная тоска. Вы знаете, что я открыл? У людей, у всех, исчезло понятие добра и зла, провалилось в какую-то прорву. Выгодно — не выгодно, удача — не удача, да — нет, жизнь — смерть. Вот к чему все свелось...» [12, с. 270–271].

Выбором между добром и злом, грехом и Богом терзается и герой написанного А.Н. Толстым в Одессе рассказа «В бреду» (1918), «бывший офицер» Василий, которого под угрозой расстрела отправляют на фронт в Красную армию. Василий, рассматривая в бинокль «неприятельские» позиции, порой узнает «добрых знакомых, друзей». Сломленный сознанием собственного невольного предательства, чувством вины («С честной прямотой спрашиваю: "Зачем сижу здесь в орешнике, трясусь, как псина? А затем, что трус — безвольный, дряблый, порочный человек"» [12, с. 285]), чувством внутренней раздвоенности («Во мне точно все разорвано, растерзано» [12, с. 285]), пребывая в состоянии лихорадочного бреда, он понимает, что жил,

не зная, «что такое грех, а что добро», «как зверь». Его визави, красноармеец Кузьма Дехтерев, когда-то убивший священника, «наталкивает <...> на зверство», ждет сострадания, как «невинный», погружает Василия в пучину собственного греха. Удержаться на поверхности и обрести надежду на спасение герою помогает «чистое, белое, щемящее» воспоминание о непонятой и неоцененной им любви девушки Дунички: «Я оправляю шинель, шапку, снимаю варежку и гляжу на грязную руку с изгрызенными ногтями. А я когда-то этой рукой гладил Дуничкину голову... Целовал ее волосы. Глядел в ее глаза. Невозможно! Почему не удержал ее? О, Господи! Любовь вошла в меня, воскресила сердце, и оно стало бессмертным, проникла в кровь и чувства стали добрыми. А я, как глухонемой, только мычал, не понимая, почему мне неуютно. Не для того же я родился на свете, чтобы мокнуть рядом с Дехтеревым под осенним дождиком. Дуничка оторвала меня от своего сердца, и я — в яме. Но зато теперь я знаю, что такое — зло!» [12, с. 285].

Почти в такой же ситуации оказывается Алексей Алексеевич Бессонов, герой написанного в эмиграции в 1919–1921 гг. романа «Хождение по мукам», но его А.Н. Толстой надежды лишает. Вспомним беспощадные выводы поэта из собственных размышлений после ухода Даши Булавиной: «Бессонов медленно подошел к столу и застучал ногтями по хрустальной коробочке, беря папиросу. Потом сжал ладонью глаза и со всей ужасающей силой воображения почувствовал, что Белый Орден, готовящийся к решительной борьбе, послал к нему эту пылкую, нежную, соблазнительную девушку, чтобы привлечь его, обратить и спасти. Но он уже безнадежно в руках черных, и теперь спасения нет» [12, с. 56].

Проявленная и в рассказе, и в романе идея спасительной земной любви, «которая и была для Толстого основным путем к высшему духовному опыту, главным способом индивидуализации» [5, с. 358], не была для писателя новой. Она, будучи в той или иной степени заимствованной у Ф.М. Достоевского, уже и ранее звучала в его произведениях, таких, как роман «Хромой барин» (1912), рассказ «Овражки», повесть «Большие неприятности» (1914) и др. Но если там речь шла о вещах скорее умозрительных, то теперь на чаше весов — понятия долга, чести, верности, патриотизма, да и само физическое существование человека. Из всех центральных героев «Хождения по мукам» гибнут только двое: поэт Алексей Алексеевич Бессонов, оказавшийся в состоянии полного духовного и физического одино-

чества, и окончательно покинутый Катей с появлением в ее жизни Вадима Рощина Николай Иванович Смоковников. Спасается из плена ведомый Дашиной любовью Иван Телегин. Аркадий Жадов, сумевший внушить любовно-жалостное отношение к себе Елизавете Киевне, выходит живым из кровавой мясорубки мировой войны. Да и заболевшей воспалением легких Кате Булавиной из пропасти предсмертной агонии помогает выбраться любовь и преданность сестры.

Финал рассказа «В бреду», в соизмерении с заявленной темой, достаточно прост и даже схематичен, что отчасти объясняется тогдашней политической позицией писателя[2], — Василий переходит на сторону белых, — но само произведение, в котором сделана попытка проанализировать поступки героев сквозь призму таких нравственных категорий, как добро, зло, грех, Бог, станет важной вехой на творческом пути А.Н. Толстого.

Тема греха прозвучала и в повести писателя «Граф Калиостро», работа над которой началась в Одессе и завершилась в пору создания романа «Хождение по мукам»[3]. Насыщенное фантастическими мотивами, привнесенными в текст образом одного из главных героев, мага и чародея Калиостро, произведение, кажется, не привлекало внимания исследователей и критиков своей связью с содержанием и смыслом тех событий, которые происходили на родине автора. Тем не менее в повести есть довольно любопытные с этой точки зрения рассуждения Калиостро о «материализации

2 Заданность финала произведения может быть связана с таким фактом биографии Толстого, как сотрудничество в ОСВАГе (Осведомительно-агитационном отделении при Добровольческой армии). Об этом написал, в частности, в своей монографии Г.П. Струве: «К лету 1920 года у него <Толстого> уже было готово начало первой части задуманного им большого романа из русской жизни накануне и во время революции, под характерным названием “Хождение по мукам”: отношение Толстого к большевистской революции было в то время самое отрицательное, на юге России он был связан с добровольческой армией, работал в ее отделе пропаганды и, эмигрировав в Париж, продолжал ее поддерживать, сотрудничая в “Общем деле” и “Последних новостях”» [4, с. 107]. Факт сотрудничества А.Н. Толстого с ОСВАГом до сих пор не удалось ни подтвердить, ни опровергнуть, хотя возможно, что рассказ «В бреду» и написанный в то же время рассказ «Катя» (который также отличает заданность финала), — были предназначены для одного из ОСВАГовских изданий.

3 Начало работы над повестью (ранние названия «Посрамленный Калиостро» и «Лунная сырость») может быть отнесено к концу 1918 — началу 1919 г. В своей последней по времени автобиографии А.Н. Толстой писал: «Осенью восемнадцатого года я с семьей уезжаю на Украину, зимую в Одессе, где пишу комедию “Любовь книга золотая” и повесть “Калиостро”» [11, т. 1, с. 45]. Завершено произведение в Париже в первой половине 1921 г., о чем свидетельствуют авторская дата и дата публикации произведения в журнале «Русская мысль» (София) (1921. № 5–7. С. 78–114).

чувственных идей». Он предупреждает главного героя, Алексея Алексеевича Федяшева, возжелавшего чудесного оживления портрета давно умершей княгини Тулуповой, что «это одна из труднейших задач <...> науки», так как во время материализации «часто обнаруживаются роковые недочеты той идеи, которая материализуется, а иногда и совершенная ее непригодность к жизни» [9, с. 20].

Действительно, мало напоминает прекрасную мечту Алексея Алексеевича воскрешенная Калиостро Прасковья Павловна Тулупова; возвышенный идеал Федяшева принял вид суррогата. И этот главный итог фантастической повести с легкостью проецировался на происходившее в тот момент с Россией, живую душу которой также пытались подменить суррогатом различного рода материализованных политических идей, по Калиостро совершенно непригодным к жизни.

Текст повести, опубликованный в 1921 г., был переработан автором. Одним из существенных моментов правки стало исключение нескольких слов из реплик Машеньки, спутницы Калиостро, которая в конечном итоге и подарила главному герою счастье настоящей любви: «Вы не знаете — [*какой грех*], какой ужас ваша мечта <...>. В такое утро — [*грех, грех*] нельзя, нельзя мечтать о том, чего быть не может» [9, с. 22]. Ее интуитивная догадка о греховности мечты Алексея Алексеевича получает логическое завершение в размышлениях самого Федяшева, осознавшего, наконец, что его горячечное воображение создало «не Богом порожденное существо», а «человекоподобную машину»: «Сам, сам накликал, — бормотал он, — вызвал из небытия мечту, плод бессонной ночи... Гнусным чародейством построил ей тело» [9, с. 39]. Как представляется, вместе со своими героями автор отстаивал здесь Божественную природу мироздания и предупреждал о непредсказуемых последствиях бездумного вмешательства человека в этот процесс. Именно в этой позиции писателя, на наш взгляд, нужно искать истоки отношения А.Н. Толстого к искусству начала XX в., в частности к символизму, со всей определенностью проявившегося в романе «Хождение по мукам».

Характеризуя символизм как направление нового искусства, Н.А. Бердяев писал: «Символизм С. Маллармэ, Метерлинка, Ибсена, у нас В. Иванова и А. Белого и др. вносит в мир новые ценности, новую красоту, это уже не символизм Гете, не символизм прежних великих творцов. В новом символизме до конца доходит и великое творческое

напряжение человеческого духа, и творческая трагедия, и болезнь духа. Новый человек рвется в творческом порыве за пределы искусства, устанавливаемые этим миром. Символисты отказываются от всякого приспособления к этому миру, от всякого послушания канонам этого мира, жертвуют благами устроения в этом мире, ниспосылаемыми в награду за приспособление и послушание. Судьба символистов, предтеч новой жизни в творчестве жертвенна и трагична. Символизм Гете был все еще каноническим, приспособленным, послушным закону мира. Даже символизм Данте был послушен миру средневековому. Новый символизм отталкивается от всех берегов, ищет небывалого и неведомого. Новый символизм ищет последнего, конечного, предельного, выходит за пределы среднего, устроенного канонического пути. В новом символизме творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию» [1, с. 276].

А.Н. Толстому, который все-таки был «послушен» «закону мира», всегда старался жить с ним в унисон, теургическая претензия символистов на сотворение «нового бытия» должна была казаться кощунственной. Тем более сам он стал свидетелем воцарения новой действительности, призванной в том числе и заклинаниями представителей различных направлений современного искусства. В статье «Как я был большевиком» (1920), рассказывая о своих творческих планах накануне войны, А.Н. Толстой признавался: «У меня было неопределенное желание трагедии, только потому, что за зиму я досыта насладился легкой жизнью, любовью и весельем <...> я представлял неопределенно страшные вещи, — искаженные лица, свет пожара, клубы дыма, рычание толпы. Разумеется, я грезил о революции. Это было очень грешно и гадко. Но разве многим в то беспечное время не захватывало дух словами — революция, трагедия? Разве при чтении рассказа приятная щекотка не пробегала по спине, когда мы доходили до страницы, где “рыжий, тяжело навалившись и сопя, и т. д.”? Разве Хаос и Ужас не заманивали нас своими размалеванными декорациями. Бродя по морскому берегу, я обдумывал пьесу пострашнее. Если бы мои мечты могли осуществиться, то, я думаю, от половины земли остались бы дымящиеся развалины. Тогда я проделывал это со спокойной совестью, но теперь мне кажется, что подобные мечтания даром не проходят, а если о подобном мечтают многие, — то они и осуществляются. Русское же общество в то время если прямо и не

было настроено анархически, то, во всяком случае, анархические мечтания были ему очень по вкусу» [8].

Этой позиции А.Н. Толстого сродни более поздняя характеристика эпохи начала XX в. православного философа И.А. Ильина. В лекции «Творчество Мережковского» (1934) он говорил о «болотной атмосфере» тогдашней художественной и философской культуры, утверждая, что «в предреволюционной России <…> была атмосфера духовного соблазна до революционного соблазна, атмосфера духовного большевизма, предшествовавшая и подготовлявшая социально-политический большевизм» [2, с. 115].

Таковы основные темы и мотивы творчества Алексея Толстого первых пореволюционных лет. Работа, выполненная писателем в 1918–1919 гг. в границах жанров повести и рассказа, позволила ему уже во второй половине 1919 г. вплотную подойти к созданию полномасштабного полотна о русской революции, романа «Хождение по мукам».

Список литературы

Исследования

1 *Бердяев Н.А.* Собр. соч.: в 4 т. Париж: YMCA-Press, 1983–1990. Т. 2: Смысл творчества: опыт оправдания человека. 444 с.

2 *Ильин И.А.* Русские писатели, литература и художество. Сб. статей, речей и лекций. Washington: Viktor Kamkin Inc., 1973. 285 с.

3 *Платонов С.Ф.* Петр Великий. Личность и деятельность. Л.: Время, 1926. 113 с.

4 *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-PRESS, 1984. 427 с.

5 *Толстая Е.Д.* «Дёготь или мёд». Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М.: РГГУ, 2006. 685 с.

Источники

6 *Толстой А.Н.* День Петра // Скрижаль. Сборник первый. Пг.: Тип. «Дом печати», 1918. С. 185–214.

7 *Толстой А.Н.* Дневник 1917–1936 гг. // А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 345–394.

8 *Толстой А.Н.* Как я был большевиком // Последние новости. 1920. 28 апреля. С. 2.

9 *Толстой А.Н.* Лунная сырость: повести двадцать первого года. Берлин: Русское творчество, 1922. 114 с.

10 *Толстой А.Н.* Милосердия! // Слово: [Литературно-художественный сборник]. М.: Кн-во писателей, [1918]. Сб. 8. С. 55–87.

11 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1982–1986.

12 *Толстой А.Н.* Хождение по мукам / изд. подгот. Г.Н. Воронцова. М.: Наука, 2012. 478 с. (Серия «Литературные памятники»)

References

1 Berdiaev, N.A. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [*Collected Works: in 4 vols.*], vol. 2: Smysl tvorchestva: opyt opravdaniia cheloveka [The Meaning of Creativity: an Attempt of Justifying a Human Being]. Paris, YMCA-Press Publ., 1983–1990. 444 p. (In Russ.)

2 Il'in, I.A. *Russkie pisateli, literatura i khudozhestvo. Sbornik statei, rechei i lektsii* [*Russian Writers, Literature and Arts. Collection of Articles, Speeches and Lectures*]. Washington, Viktor Kamkin Inc. Publ., 1973. 285 p. (In Russ.)

3 Platonov, S.F. *Petr Velikii. Lichnost' i deiatel'nost'* [*Peter the Great. Personality and Activity*]. Leningrad, Vremia Publ., 1926. 113 p. (In Russ.)

4 Struve, G.P. *Russkaia literatura v izgnanii* [*Russian Literature in Exile*]. Paris, YMCA-PRESS Publ., 1984. 427 p. (In Russ.)

5 Tolstaia, E.D. *"Degot' ili med". Aleksei N. Tolstoi kak neizvestnyi pisatel' (1917–1923)* ["*Tar or Honey." Alexey N. Tolstoy as an Unknown Writer (1917–1923)*]. Moscow, RGGU Publ., 2006. 685 p. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«ДАЛЬНОБОЙНОЕ СЕРДЦЕ» ПОЭТА (О. МАНДЕЛЬШТАМ. «СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»)

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 06 июля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 22 октября 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-144-163

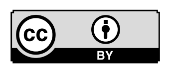
Аннотация: Статья представляет собой развернутый анализ самого значительного и сложного произведения поздней поэзии О. Мандельштама — «Стихов о неизвестном солдате» (1937), рассматриваемого в контексте всего творчества поэта. Радикальный метафоризм, и раньше свойственный поэту, доведен здесь до предела; поэтика реминисценций и подтекстов становится основой композиции этого длинного стихотворения. Пристальное рассмотрение художественного мира «Солдата», объяснение, а порой и расшифровка поэтических образов в стихотворении наглядно демонстрируют приход новой поэтики, основой которой в произведении становится «гераклитова метафора» (термин О. Мандельштама), обнажающая текучесть, внутреннюю динамику образов, создающих страшную картину войны как высшей катастрофы и человека (поэта) как ее антипода и жертвы. Мысль поэта обращена к картине вечного, бессмертного воинского строя, где в рокоте воинской переклички голоса павших солдат сливаются с голосами Шекспира и Сервантеса, где слышен и голос стоящего здесь же, в этом строю, поэта, называющего свой «ненадежный» год рождения и видящего весь путь человеческой истории, охваченный огнем Апокалипсиса.

Ключевые слова: О. Мандельштам, «Стихи о неизвестном солдате», длинное стихотворение, метафоризм, традиция.

Информация об авторе: Алексей Иванович Чагин — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4590-8162

E-mail: aichagin@mail.ru

Для цитирования: *Чагин А.И.* «Дальнобойное сердце» поэта (О. Мандельштам. «Стихи о неизвестном солдате») // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 144–163. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-144-163



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

THE POET'S "LONG-RANGE HEART" (O. MANDELSTAM. *THE POEM OF AN UNKNOWN SOLDIER*)

© 2021. Alexei I. Chagin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: July 06, 2020
Approved after reviewing: October 22, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article suggests a detailed analysis of the most significant and complicated work in O. Mandelstam's late poetry — *The Poem of an Unknown Soldier* (1937) which is being examined in the context of the poet's whole literary heritage. Radical metaphorism, which was previously characteristic of the poet, is pushed here to the extreme; poetics of reminiscences and subtexts appears to be the basis for the composition of this long poem. A detailed examination of the poem's world, explanation and sometimes deciphering of its poetic images obviously demonstrate the arrival of new poetics, the basis of which in the work is the "Heraclitean metaphor" (O. Mandelstam's term), revealing fluidity, internal dynamics of images that create a horrible picture of the war as an ultimate disaster and of an individual (the poet) as its antipode and victim. The poet's thought is directed to the picture of an eternal, immortal military formation where in the roar of the military roll call, voices of fallen soldiers merge with those of Shakespeare and Cervantes, and where the poet's voice is heard among others — standing here, calling his "unreliable" year of birth and seing the whole path of human history caught in the fire of the Apocalypse.

Keywords: O. Mandelstam, *The Poem of an Unknown Soldier,* long poem, metaphorism, tradition.

Information about the author: Alexei I. Chagin, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4590-8162

E-mail: aichagin@mail.ru

For citation: Chagin, A.I. "The Poet's 'Long-Range Heart' (O. Mandelstam. *The Poem of an Unknown Soldier*)." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 144–163. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-144-163

Читаем «Стихи о неизвестном солдате» — произведение, написанное в Воронеже весной 1937 г., исполненное, как нередко это бывало у О. Мандельштама, в жанре «длинного стихотворения» — и, по словам М.Л. Гаспарова, «самое большое и самое сложное стихотворение Мандельштама» [2, с. 10]:

1. Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна — вещество...

2. До чего эти звезды изветливы!
Все им нужно глядеть — для чего?
В осужденье судьи и свидетеля,
В океан без окна, вещество.

3. Помнит дождь, неприветливый сеятель, —
Безымянная манна его, —
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

4. Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.

5. Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать.

6. И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

7. Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры,
Золотые созвездий жиры...

8. Сквозь эфир десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозрачненный
Светлой болью и молью нулей.

9. И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обновою,
И от битвы вчерашней светло.

10. Весть летит светопыльной обновою:
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.

11. Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,

И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

12. Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте, —
Доброй ночи! всего им хорошего
От лица земляных крепостей!

13. Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовых смертей, —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте —

14. За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил:
Развороченных — пасмурный, оспенный
И приниженный — гений могил.

15. Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьем Дон-Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.

16. И дружи́т с человеком калека —
Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка, —
Эй, товарищество, шар земной!

17. Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?

18. Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится, —
Чаша чаш и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья — Шекспира отец...

19. Ясность ясеневая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем.

20. Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный —
Эта слава другим не в пример.

21. И сознанье свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

22. Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

23. Слышишь, мачеха звездного табора,
Ночь, что будет сейчас и потом?

24. Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:

— Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором... —
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

1937

[11, т. 1, с. 241–245]

Работа над текстом «Солдата» (таково «домашнее» название этого стихотворения) [11, т. 1, с. 562] продолжалась несколько месяцев, известно семь редакций этого произведения. «Безудержный» метафоризм (И.М. Семенко), и прежде свойственный О. Мандельштаму, доведен здесь до предела; смысл возникающих здесь образов чаще всего «скорее угадывается, чем понимается» (М.Л. Гаспаров). Н.Я. Мандельштам вспоминала, что, «работая над “Солдатом”, О.М. как-то сказал: получается что-то вроде оратории» [10, с. 246–247; 11, т. 1, с. 562]. Слова эти были не случайны; не случайно и то, что на тексте «Солдата» лежит отсвет «Разговоров о Данте», где О. Мандельштам, цитируя отрывок из «Божественной комедии», говорит о том, как кружится голова «от этого чудесного подъема, достойного органных средств Себастьяна Баха» [11, т. 2, с. 233]. (Понятна реакция современного поэта О. Седаковой, заметившей однажды, что «Солдата» «можно назвать звуковым и образным слепком “Божественной комедии” в русском двадцатом веке» [9].)

Существует целая литература, посвященная «Стихам о неизвестном солдате», — М.Л. Гаспаров назвал ее «солдатоведением», упоминая, кроме воспоминаний Н.Я. Мандельштам, работы Ю.И. Левина, О. Ронена, И.М. Семенко, Вяч. Вс. Иванова, В.М. Живова, Л.Ф. Кациса, М.Б. Мейлаха и др. [2, с. 10]. Исследователи писали уже о богатых истоках этой «оратории», от Дж. Байрона до М. Лермонтова, от А. Фета до В. Хлебникова, от известной некогда книги писателя и астронома К. Фламмариона «Рассказы о бесконечном» до А. Ахматовой и Н. Гумилева. Назывались и «внутренние»

истоки «Солдата» в творчестве О. Мандельштама: «Зверинец», «Опять войны разноголосица...», «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», «Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...» и др. Остановимся, обращаясь к этому произведению, лишь на некоторых моментах, важных в ходе наших размышлений, в остальном отсылая читателя к работе М.Л. Гаспарова «О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года» [2], где последовательно, с упоминанием всех исследователей, писавших о «Солдате», рассмотрена каждая строка этого стихотворения.

Обращаясь к поэтическому миру «Солдата», проникнутому и памятью о недавней войне с Германией, и острым предчувствием близких ужасов войны (или войн), исследователи отмечают, прежде всего, «сложную метафоричность» (И.М. Семенко) этого мира. Размышляя о «поэтике реминисценций и подтекстов», «поэтике ассоциаций», ставших основой композиции стихотворения, М.Л. Гаспаров видел в этом крайнюю степень воплощения того художественного поиска, который О. Мандельштам осуществлял на протяжении всего своего творчества (прежде всего, конечно, последнего этапа поэтического пути, отмеченного красками «третьей поэтики»): «Все черты поэтики Мандельштама, старые и новые, собраны в этом стихотворении и доведены до предела» [3, с. 66].

Осознавая всю обоснованность этих суждений, стоит вместе с тем попытаться ответить на вопрос: что же есть этот предел, до которого доведена здесь вся сила метафоричности творчества поэта? Возможный ответ мы находим опять в «Разговоре о Данте», где О. Мандельштам, размышляя о художественном мире «Божественной комедии», говорит о наиболее яркой и характерной его особенности, которую он назвал «гераклитовой метафорой» — «с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться» [11, т. 2, с. 232].

В этой связи стоит, видимо, говорить о том, что в «Стихах о неизвестном солдате» метафоричность, сила ассоциаций и подтекстов не просто доведены до предела, — что здесь количество переходит в качество, что основой этой новой поэтики в «Солдате» (вспоминая концепцию М.Л. Гаспарова о «трех поэтиках Осипа Мандельштама», заметим, что здесь, в пределах произведения, ее можно было бы назвать четвертой) становится та самая «гераклитова метафора» (от формулы Гераклита: *все течет, все ме-*

няется), обнажающая «текучесть», внутреннюю динамику образов, составляющих страшную картину, развернутую поэтом в стихотворении. Об этой динамике образов писал О. Мандельштам в «Разговоре о Данте»: «Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, <...> который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. <...> Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения» [11, т. 2, с. 229–231]. Эта «гераклитова метафора», рождающая «снаряды, <...> выпархивающие один из другого», не только создает принципиально новую художественную структуру произведения, но и предельно затемняет его смысл. (Ю.И. Левин, обращаясь к «Разговору о Данте», отмечал, что «гераклитова метафора» — это «единый диффузный образ, рациональное объяснение и пересказ которого невозможны, т. к. образующие его семантические элементы не образуют статической иерархии» [5, с. 196].)

Развернутая в стихотворении картина бывшего (1914 г.!) и будущего (быть может, скорого) Апокалипсиса многослойна и последовательно зашифрована. «Расшифровкой» образов «Солдата» занимались уже немало — попытка (даже частичная) прочтения в целом ряде случаев должна опираться на имеющийся уже опыт ветеранов «солдатоведения». Ужас войны оборачивается здесь картиной вселенской катастрофы, жертвами которой становятся огромные массы людей, включая и поэта (Н.Я. Мандельштам запомнила реплику О.М.: «может, он сам — неизвестный солдат» [2, с. 22]). В первой же строфе возникает образ *воздуха — свидетеля* разразившейся военной катастрофы. Его «дальнобойное сердце» — это те самые «выпархивающие один из другого» снаряды-смыслы: и вездесущность этого свидетеля грозных событий, и живущее в нем биение сердца лирического героя [7, с. 117]. В завершающих двух строках первой строфы возникает образ (рефреном звучащий в следующих двух строфах) «океан без окна — вещество». М.Л. Гаспаров, ссылаясь на Ю. Левина [6, с. 110–173], пишет и о лермонтовской природе этого образа (воздушный океан); и о лейбницевском его смысле, указывающем на человека (человек есть монада без окон). В повторяющейся же неразделимой паре *океан — вещество* он,

как и его предшественники, видит или результат столкновения с жестоким космосом, пожирающим людей и превращающим их в некое «вещество» (В. Живов), или новую ипостась воздуха, становящегося «веществом» с той поры, как он стал деятельно служить человеку, «неся аэропланы, снаряды и газы» (Б. Гаспаров) [2, с. 68; 1, с. 213–240; 4, с. 411–434]. Стоит вместе с тем обратить внимание и на иную, более соответствующую пафосу стихотворения возможность толкования этих строк. Ведь настойчиво повторяющийся в первых двух строфах и «выглядывающий» в третьей строфе «Солдата» образ «океан без окна — вещество» говорит действительно о человеке (лейбницевское понимание здесь вполне уместно) — о человеке в землянке, который силою жестокой логики войны становится *пушечным мясом* (т. е. «веществом»). Не случайно в третьей строфе этот образ *океана / человека* связан с «лесистыми крестиками» — крестами на могилах.

Во второй же строфе впервые возникает образ звезд, далеких от романтической традиции, с ними связанной. «Изветливые» звезды (т. е. звезды-доносчики) смотрят на человека, осуждая и «судью» (Бога), и «свидетеля» (воздух). Этот образ звезд выпускает из себя следующий «снаряд» — он возникает вновь в 7-й строфе, принимая устрашающий облик миров, угрожающих человеку. Среди образов, которым уподоблены здесь звезды («шевелящиеся виноградины», «города украденные», «ядовитого холода ягоды» и т. д.), стоит обратить внимание на завершающую строку 7-й строфы: «Золотые созвездий жиры». Мотив «жира» всегда носил в образности О. Мандельштама негативный оттенок — вспомним «рыбий жир ленинградских ночных фонарей» (в «Ленинграде»); «печаль моя жирна» (красноречивая оглядка в прошлое — к строкам Дж. Байрона: “My soul is dark...” и их лермонтовскому переводу: «Душа моя мрачна...»), «жирны и синеглазы стрекозы смерти» (в «10 января 1934») — подобные примеры можно продолжать. Этот все более проясняющийся в стихотворении (от «снаряда» к «снаряду») угрожающий смысл образа звезд не случаен у О. Мандельштама, он становится частью давно живущего в его поэзии противостояния двух полюсов — неба и земли («небо, как палица, грозное, земля, словно плешина, рыжая...» — это из «Нет, не мигрень...»).

Давно живет в поэзии О. Мандельштама и образ ласточки, принимающий в 5-й строфе «Солдата» неожиданный облик: «Научи меня, ласточка хилая, разучившаяся летать...». В 1920-е гг., в “Tristia” не раз возникал этот

образ как символ поэзии, вдохновения: «ласточка, подружка, Антигона...», «мертвой ласточкой бросается к ногам...» («Ласточка»), «слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой» («Когда Психея-жизнь спускается к теням...»), «И живая ласточка упала / На горячие снега» («Чуть мерцает призрачная сцена...»). Ласточка тогда могла быть «слепой», даже «мертвой», напоминая о взлетах и падениях, слепоте и прозрении творческого духа, — но никогда прежде она не представала «хилой», утратившей поэтический дар («разучившейся летать»). Здесь возникает образ *умершего вдохновения*, несовместимого с ужасами войны и окончательно перешедшего черту, отделяющую мертвых от живых. Потому-то поэт и спрашивает у нее, как можно *бескрылому* совладать с «воздушной могилой» — небом войны; потому-то именно в обращении к ней поэт прямо вспоминает о М. Лермонтове как о Поэте, не изменившем своему богоборческому гению и, в результате, канувшем в «воздушную яму» («сутулого учит могила» — от известной поговорки о могиле и о горбатом). (Обратим внимание на то, каким контрастом этому звучат строки, написанные в 1931 г.: «Ты, могила, / Не смей учить горбатого — молчи!».)

Заслуживают внимания подтексты, на которых строится возникающая в 9-й строфе, увиденная словно с высоты птичьего полета картина жестокой битвы: «И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем...». Здесь, как справедливо замечает М.Л. Гаспаров, подчеркивая сохраняющуюся силу «поэтики ассоциаций» в «Солдате», лучи идут и к боевому клину, и к «журавлиному клину» (в «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»), и к треуголке Наполеона (здесь М.Л. Гаспаров ссылается на И.М. Семенко: [7, с. 119]), и к хищному «Журавлю» В. Хлебникова [3, с. 68]. (Вспомним у В. Хлебникова, которого О. Мандельштам высоко ценил: «Какая-то птица, шагая по небу могильного холма, / С восьмиконечными крестами / Раскрыла далекий клюв / И половинками его замкнула свет, / И в свете том яснеют толпы мертвецов...».) От «треуголки Наполеона» (как воплощения войны) в «Солдате» идет своя цепочка образов: и «Лейпциг», и «Ватерлоо», и «Аравийское месиво, крошево». Действительно, «поэтика ассоциаций», о которой вспомнил в связи с этим М.Л. Гаспаров, здесь очевидна. Но вместе с тем обратим внимание и на то, как продолжена в «Солдате» «наполеоновская» тема:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

Со второй строки здесь наполеоновская тема «незаметно» оборачивается разговором о войне современной (или о войне будущей) с ее сверхсветовыми скоростями; и о поэте как о неизбежной жертве (здесь дает знать о себе и «новая чувственность» — луч не просто ложится на глаза, но *стоит подошвами* на *сетчатке*). Вот как далеко залетают у О. Мандельштама «самолеты» «гераклитовой метафоры».

Стоит в связи с этим обратить внимание и на то, как живет и преображается в движении стихотворения образ неба: сначала, в 1-й строфе, это *воздух — свидетель* происходящего; позднее, в 5-й и 6-й строфах, это уже не просто свидетель, но участник жестоких событий, последнее пристанище убитых — «воздушная могила», «воздушная яма». В 13-й строфе этот образ *неба — могилы* еще ужесточается: перед нами небо, бесстрастно взирающее на ставшую обыденной подробностью человеческой истории массовую гибель людей (солдат): «Неподкупное небо окопное — / Небо крупных оптовых смертей». Наконец, в 19-й строфе небо раскалывается надвое — перед героем (поэтом) открываются «оба неба с их тусклым огнем»: каждодневный «воздух прожиточный» — и иное, пылающее небо Апокалипсиса, где сам образ неба заслонен образом огня: «свою голову ем под огнем» (21-я строфа), «...столетья / Окружают меня огнем» (24-я строфа).

В те же дни, когда завершалась работа над «Солдатом», было написано стихотворение «Я скажу это начерно, шепотом...», где, как бы подводя черту под страшной картиной, развернутой в «Солдате», поэт говорит о «безотчетной неба игре» и о «временном неба чистилище». М.Л. Гаспаров назвал это стихотворение «заоблачным эпилогом» к «Солдату» — эпилогом, в котором звучит нота надежды: «...апокалиптическое небо “Солдата” объявляется временным, за чистилищем следует рай...» [3, с. 67].

Конечно, права И.М. Семенко, отметившая как «замечательную особенность» «Стихов о неизвестном солдате» их «органическую <...> связь с русской и мировой традицией философской поэзии», живущую в ней неизменную тему «протеста человека, конфликта его с “небесными”, “высшими”

силами» и вспомнившая в этой связи имена Дж. Мильтона, Дж. Байрона, Е. Баратынского, М. Лермонтова [7, с. 103–104]. Об этом, в сущности, пишет и сам автор «Солдата», прямо назвавший здесь (как уже говорилось, в 6-й строфе) имя М. Лермонтова и, мало того, — применивший здесь инверсию: «За Лермонтова Михаила», так что имя великого поэта звучит как в перекличке перед строем. В этом же строю, рядом со многими и многими безымянными героями, оказываются и Вильям Шекспир («чепчик счастья — Шекспира отец...»), и Мигель Сервантес («птичье копье Дон-Кихота»), и Ярослав Гашек («улыбка приплюснутая Швейка»), — да и сам Осип Мандельштам, который, «в кулак зажимая истертый год рожденья», присоединяется к идущей «по рядам» перекличке: «Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году...» (надо сказать, что момент своего рождения поэт называет точно). Услышав этот голос в строю бойцов, вспомним еще раз о свидетельстве Н.Я. Мандельштам, рассказывавшей, как поэт отождествлял себя с Неизвестным солдатом.

Под аккорды этой торжественной оратории, сливающейся с голосами воинской переклички, в которой на равных участвуют и солдаты, и поэты, в стихотворении О. Мандельштама начинает звучать (в 18-й строфе) гимн человеку, чей образ открывается в строках о черепе, в развитии своем становящемся «понимающим куполом», вместилищем мудрости и добра, «чашой чаш и отчизной отчизне» (символической вершиной в этом развитии становится имя В. Шекспира). И следует горький вопрос поэта: для того ли был пройден человечеством этот гигантский путь восхождения, чтобы быть в одночасье оборванным силою оружия? (М.Л. Гаспаров в связи с этими строками вспоминает о странице в Большой советской энциклопедии, где была репродукция картины О. Дикса «Умирающий солдат»: «в окопе, с огромной глазницей, смутно состоящей из множества лиц / “чтоб в его дорогие глазницы не могли не вливаться войска”») [2, с. 21].)

Картина этого воинского строя, где среди павших солдат стоят великие мастера литературы разных эпох, расширяет границы поэтического мира «Стихов о неизвестном солдате», придает возникающей здесь картине обобщающий смысл противостояния разума — варварству и злу, человеческого «товарищества», «костылей деревянных семейки», бодро стучащей «по околицам века» — беспощадности жестоких небес.

Подводя черту под этим развитием поэтической мысли, М.Л. Гаспаров видит в ней некий оптимистический заряд, рождающий надежду. Рассматривая подробно семь редакций «Солдата», он заключает: «Следя за этим постепенным становлением текста, мы видим: в начале работы преобладает настроение отчаяния, в конце — настроение надежды и решимости. У нас на глазах происходит как бы разрешение глубокого душевного кризиса» [2, с. 25]. При этом понимание происходящего в тексте «Солдата» перелома от «мрачности» к «надежде и решимости» в определенной степени связано с содержанием 8–11-й и 19-й строф, где возникает и развивается мотив *света*, в котором отражены повороты поэтической мысли в стихотворении. В частности, особое внимание исследователя привлекли строки: «От меня будет свету светло» (стр. 10) и «Ясность ясеневая, зоркость яворовая» (стр. 19). Рассматривая страшные образы смертоносных событий, развернутые в создаваемой поэтом картине, он подчеркивает и значимость, и нездешний исток возникающих здесь световых образов: «В эту толчею смертных образов врезается один контрастный, самый загадочный: это *весть, свет, луч, скорость, мчащийся полет, ясность ясеневая и зоркость яворовая,* и она *несет миру новое: "от меня будет свету светло"*. Таким образом, страшная картина окопного светопреставления не безысходна — как не безысходен и Апокалипсис с его сияющим новым Иерусалимом». К этой мысли М.Л. Гаспаров возвращается и позднее: «...с того же неба, от зрелища былых битв, лучом летит просветляющая надежда [2, с. 13, 45].

Между тем смысл световых образов в «Солдате» далеко не так благостен и не укладывается в представление о *благой вести,* приносящей в мир нечто новое, рождающее «надежду и решимость». Обратим внимание на то, как появляются эти образы в стихотворении. Сначала — это «десятично-означенный свет размолотых в луч скоростей» (8-я и частично 11-я стр.) — где световой образ никак не связан с представлениями о вышних силах, а говорит о чем-то противоположном — о скорости света, с которой несется к людям смерть; о том, что развитие техники многократно усилило смертоносность военных столкновений [8, с. 248–257]. Это новое, грозное содержание светового образа (самóго понятия *свет* в мире «Солдата») находит подтверждение в 9-й строфе, объясняя содержание строк: «Весть летит светопыльной обновою, / И от битвы вчерашней светло» (где последнюю фразу можно понять лишь так: «от битвы вчерашней *светло*» — значит *страш-*

но, больно). И уже более открыто смысл светового образа, противостоящего человеку, предстает в 11-й строфе: «И своими косыми подошвами / Луч стоит на сетчатке моей».

Эта новая, устрашающая семантика образа «света» в «Солдате» усложняет и смысл возникающих рядом световых образов, сообщая им негативный, угрожающий оттенок: «светлая боль», «светопыльная обнова». Даже образы 10-й строфы («Весть летит светопыльной обновою: / — Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, / Я не Битва народов, я новое, / От меня будет свету светло») открываются тогда иными смыслами, говоря о том, что прежние битвы — ничто в сравнении с грядущими, что смертоносный свет былых войн многократно усилится в будущем. Что же касается образов 19-й строфы («ясность ясеневая, зоркость яворовая…»), как бы подчеркивающих светлую их суть, их прозрачность и зоркость, — то стоит обратить внимание на их продолжение: «чуть-чуть красная мчится в свой дом». Этот образ повторяется и в 22-й строфе, где опять звучат горькие вопросы поэта: «Для того ль заготовлена тара / обаянья в пространстве пустом, / Чтобы белые звезды обратно / Чуть-чуть красные мчались в свой дом?». О сути образа *белых-красных звезд* пишет М.Л. Гаспаров, ссылаясь на мнения целого ряда исследователей: это и красное смещение «растяжимых созвездий» (Ю. Левин), и Допплеров эффект (О. Ронен), и знак ветхозаветной религии (Л. Кацис), и намек на возможность космических катаклизмов (И. Семенко) и т. д. [2, с. 76]. К этим выводам добавляется суждение и самого́ М.Л. Гаспарова: «Ясность и зоркость “чуть-чуть красная” — не только из-за красного смещения в расширяющейся вселенной (или из-за охлаждения белых звезд в красные), а из-за дополнительного значения “красный — революционный”» [2, с. 41]. Видимо, объяснение может быть более простым и отвечающим содержанию стихотворения: «белые звезды» во всей своей «ясности ясеневой» окунаются в купель страшной войны — и, теперь уже «чуть-чуть красные» (омытые цветом войны, цветом крови и огня) мчатся обратно, «в свой дом».

Таким образом, жестокий смысл цепочки световых образов в 8–10-й строфах, далекий от идеи ниспосланной свыше *вести*, рождающей в душе человеческой надежду, никак не противоречит дальнейшему движению стихотворения. Напротив, он естественно продолжается образами 11-й строфы (повторяющееся, вслед за 8-й строфой, «Свет размолотых в

луч скоростей» и подчеркнуто враждебное человеку «Луч стоит на сетчатке моей»). И образы 22-й строфы с их *белыми красными звездами* (о которых уже говорилось) развивают тот же грозный смысл образа «света» в стихотворении О. Мандельштама.

(Заметка на полях) Стоит в связи со сказанным выше напомнить о том, что работа над текстом «Солдата» продолжалась «долго и трудно» (М.Л. Гаспаров), что было семь редакций стихотворения, что создавались и позднее отодвигались разные варианты. И что 8–10-я «световые» строфы тоже имеют свою непростую историю. Важно учесть, что именно судьбу 8–10-й строф, от «Сквозь эфир десятично-означенный» по «От меня будет свету светло» (где идет основное развитие мотива света в стихотворении) О. Мандельштам так, в конце концов, и не решил, колебался: включать ли этот отрывок в окончательный текст «Солдата». Это решение приняла Н.Я. Мандельштам после гибели поэта, включив эти строфы в текст стихотворения в ходе подготовки произведений поэта к изданию. Такой, максимально полный вариант текста (который стал в нашей работе предметом рассмотрения), представлен в двухтомнике О. Мандельштама 1990 г. [11]. В Полном собрании стихотворений поэта (СПб., 1995) этот отрывок снят. Возникает вопрос: что заставляло О. Мандельштама колебаться при принятии решения о включении этого отрывка в текст «Солдата»?

Заметим, что М.Л. Гаспаров полностью поддержал решение, принятое при подготовке «Полного собрания стихотворений» поэта (1995), где исключены 8–10-я строфы «Солдата», — объясняя свою позицию тем, что «история текста <...> говорит в пользу этого, а логика текста в таком виде выступит стройнее и яснее» [2, с. 46].

При этом его суждения по поводу «логики текста» (в связи с проблемой, стоявшей некогда и перед О. Мандельштамом: включать этот отрывок в окончательный текст стихотворения или не включать) были прямо связаны с его оценкой семантики световых образов 8–10-й строф, вступающих, как он считал, в некое противоречие с последующими образами стихотворения. (После образов 8–10-й строф, воплотивших в себе, как утверждал М.Л. Гаспаров, летящий луч «просветляющей надежды», вдруг — в 19-й и 22-й строфах — возникают тревожные световые образы (белых-красных звезд), смысл которых разные авторы, на которых в данном случае ссылается М.Л. Гаспа-

ров, объясняют по-разному, но сходятся в одном — образы эти отмечены знаком беды. Сам же М.Л. Гаспаров видит в них знак исторических потрясений, совсем недавно пережитых Россией, — смертельной схватки «красных» с «белыми». Здесь, конечно, далеко уже до ниспосланного свыше луча «просветляющей надежды».) Именно поэтому М.Л. Гаспаров (задаваясь вопросом: включать или не включать 8–10-е строфы в текст «Солдата») подчеркивает, что «если включать, то эмоциональный ритм стихотворения получается колеблющийся»; если же не включать — то все тот же «эмоциональный ритм становится четче и уравновешенней» [2, с. 46].

Не ставя себе целью обсуждать решение, принятое при подготовке вышедшего в 1995 г. «Полного собрания стихотворений», заметим, что если наши выводы по поводу грозного смысла световых образов 8–10-й строф справедливы, то вопрос о колебаниях «эмоционального ритма» стихотворения, о противоречиях между 8–10-й и 19-й, 22-й строфами снимается; становится ясно, что возникающие в 8–10-й строфах световые образы, полные грозной силы, враждебные человеку, — находят естественное продолжение в 19-й и 22-й строфах, в световых образах, отмеченных знаком крови и огня.

Можно тогда предположить, что колебания О. Мандельштама — включать или не включать 8–10-е строфы в текст «Солдата» — были связаны не с опасениями о нарушении «эмоционального ритма» стихотворения, но с риском возможной избыточности в цепочке страшных световых образов — ведь сразу после 8–10-й строф здесь следует строфа 11-я, где возникают и «Свет размолотых в луч скоростей» (образ, уже звучавший в 8-й строфе), и предельно выразительные в своей античеловечности строки: «И своими косыми подошвами / Луч стоит на сетчатке моей». Все это, как уже было сказано, находит продолжение и развитие в 19-й и 22-й строфах.

Тогда понятнее становится смысл горького вопроса, звучащего в 22-й строфе (стоит снова его повторить): «Для того ль заготовлена тара / Обаянья в пространстве пустом, / Чтобы белые звезды обратно / Чуть-чуть красные мчались в свой дом?» Мысль поэта (в первых двух строках) обращена к картине вечного, бессмертного воинского строя, где на равных стоят павшие бойцы и гении человеческой культуры, — и он, заранее зная ответ, задается вопросом (обращенным то ли к себе, то ли к Богу): для того ли было построено это грандиозное здание человеческого духа, чтобы все это

рухнуло, чтобы даже звезды искупались в крови? И выкрикивает в ночь следующий неизбежный вопрос: «что будет сейчас и потом?»

А в ответ слышится не «благая весть», рождающая надежду и пророчащая «светлое видение нового Иерусалима», а идущий «по рядам шепотком» рокот воинской переклички, где голоса павших солдат сливаются с голосами В. Шекспира и М. Сервантеса, — где слышен и голос стоящего здесь же, в этом строю, поэта, называющего свой «ненадежный» год рождения и видящего весь путь человеческой истории, охваченный огнем Апокалипсиса. И если и есть в этих завершающих строках стихотворения намек на надежду, на избавление от безысходности, то он не в некой, ниспосланной свыше, «вести», которая «несет миру новое», а в самих звуках этой воинской переклички, соединяющей живых с вечно живыми.

В те же дни, когда завершалась работа над «Солдатом», было написано стихотворение, к нему примыкающее:

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра...

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище
Раздвижной и прижизненный дом.

Тема «Солдата» получает здесь естественное и как бы обнадеживающее завершение: «...апокалиптическое небо “Солдата” объявляется временным, за чистилищем следует рай...» [3, с. 67]. Не случайно, однако, М.Л. Гаспаров, видя в этом стихотворении «эпилог» «Солдата», позднее назовет этот эпилог «мнимым», объясняя это чисто литературными причинами: «Восьмистишие “Я скажу это...” было написано 9 марта, когда строки “Я шепчу... я рожден... в ненадежном году...” еще не существовали: и в сохранившихся списках <...> оно нигде не следует вплотную за “Солдатом”» [2, с. 29].

Заметим при этом, что приведенные здесь завершающие строки «Солдата», где слышен голос поэта, сливающийся с голосами воинской пе-

реклички, — эти строки уже подразумевались, они были предопределены всем ходом развития поэтической картины. Мнимость же эпилога, каким стало стихотворение «Я скажу это начерно, шепотом...», — в том, что «счастливое небохранилище», о котором здесь говорится, это «светлое видение нового Иерусалима» так и пребывает мечтой, видением, угадываемым за порогом мира «Солдата». Поэт же, шепчущий своим «обескровленным ртом» об огне Апокалипсиса, остается под «небом чистилища» — и в своем главном стихотворении 1930-х гг., и в земной своей судьбе.

Список литературы

Исследования

1 *Гаспаров Б.М.* Смерть в воздухе (К интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М.: Наука, Вост. лит., 1994. 304 с.

2 *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. 128 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 17).

3 *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // De Visu. 1993. № 10 (11). С. 39–70.

4 *Живов В.М.* Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х гг. («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту: Тартуский ун-т, 1992. С. 411–434.

5 *Левин Ю.* Заметки к «Разговору о Данте» О. Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. Mouton, 1972. Vol. XV. P. 187–190.

6 *Левин Ю.И.* Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х гг. // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. 4. P. 110–173.

7 *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций к окончательному тексту. Roma: Carucci editore, 1986. 128 с.

8 *Хазан В.И.* Апокалипсис у Мандельштама (О теме смерти в стихах 30-х годов) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50, № 3. С. 248–257.

Источники

9 Верное дитя. О.А. Седакова об Осипе Мандельштаме // КИФА. 2011. 24 января. № 1 (123). URL: https://a.gazetakifa.ru/content/view/3788/38/ (дата обращения: 01.04.2021).

10 *Мандельштам Н.Я.* Книга третья. Париж: YMCA-Press, 1987. 346 с.

11 *Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990.

References

1 Gasparov, B.M. “Smert’ v vozdukhe (K interpretatsii ‘Stikhov o neizvestnom soldate’.” [“Death in the Air (On the Interpretation of ‘The Poem of an Unknown Soldier’.”] *Literaturnye leitmotivy* [*Literary Leitmotifs*]. Moscow, Nauka Publ., Izdatel’skaia firma “Vostochnaia literatura” Publ., 1994. 304 p. (In Russ.)

2 Gasparov, M.L. *O. Mandel’shtam. Grazhdanskaia lirika 1937 goda* [*O. Mandelstam. Civil Lyrics of 1937*]. Moscow, RGGU Publ., 1996. 128 p. (In Russ.)

3 Gasparov, M.L. “Poet i kul’tura. Tri poetiki Osipa Mandel’shtama” [“Poet and Culture. Three Poetics of Osip Mandelstam”]. *De Visu*, no. 10 (11), 1993, pp. 39–70. (In Russ.)

4 Zhivov, V.M. “Kosmologicheskie utopii v vospriiatii bol’shevistskoi revoliutsii i antikosmologicheskie motivy v russkoi poezii 1920-1930-kh gg. (‘Stikhi o neizvestnom soldate’ O. Mandel’shtama)” [“Cosmological Utopias in Perception of Bolshevik Revolution and Anti-Cosmological Motives in Russian Poetry of the 1920–1930s. (‘The Poem of an Unknown Soldier’ by O. Mandelstam)”]. *Sbornik statei k 70-letiiu prof. Iu.M. Lotmana* [*Collection of Articles for the 70th Anniversary of Prof. Yu.M. Lotman*]. Tartu, University of Tartu Publ., 1992, pp. 411–434. (In Russ.)

5 Levin, Iu. “Zametki k ‘Razgovoru o Dante’ O. Mandel’shtama” [“Notes to O. Mandelstam’s ‘Conversation about Dante’.”]. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics,* vol. XV, 1972, pp. 187–190. (In Russ.)

6 Levin, Iu.I. “Zametki o poezii O. Mandel’shtama 30-kh gg.” [“Notes on O. Mandelstam’s Poetry of the 1930s”]. *Slavica Hierosolymitana*, vol. 4, 1979, pp. 110–173. (In Russ.)

7 Semenko, I.M. *Poetika pozdnego Mandel’shtama: ot chernovykh redaktsii k okonchatel’nomu tekstu* [*Mandelstam’s Late Poetics: From Drafts to Final Text*]. Roma, Carucci editore, 1986. 128 p. (In Russ.)

8 Khazan, V.I. “Apokalipsis u Mandel’shtama: o teme smerti v stikhakh 30-kh gg.” [“Apocalypse in Mandelstam’s Works: On the Theme of Death in Poems of the 1930s.”]. *Izvestiia Akademii nauk SSSR. Seriia literatury i iazyka,* vol. 50, no. 3, 1991, pp. 248–257. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53 +
83.3(4Фра)53

ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК: ФРАНЦУЗСКИЕ ИСТОЧНИКИ МИСТИФИКАЦИИ[1]

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 27 апреля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 августа 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-164-183

Аннотация: В статье показано, какую роль в осуществлении такого характерного для эпохи Серебряного века эксперимента, как создание Черубины де Габриак, сыграло увлечение М. Волошина творчеством позднего французского романтика О. Вилье де Лиль-Адана. Летом 1909 г., в период, когда была задумана совместная мистификация М. Волошина и Е. Дмитриевой, киммерийский поэт выполнил перевод философской драмы О. Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и осмыслил пьесу и судьбу ее автора в отдельном очерке. Общие мотивы и образы, обнаруженные в стихотворениях Черубины де Габриак, драме французского писателя и статьях М. Волошина, позволяют назвать героиню «Акселя» Сару де Моперс литературным прототипом вымышленной поэтессы, а также утверждать, что на лирике Черубины-Дмитриевой сказалось знакомство с творчеством О. Вилье де Лиль-Адана и волошинской интерпретацией его судьбы. Не менее важно, что импульсом к созданию идеальной иллюзорной поэтессы могло стать внимание М. Волошина к фантастическому роману О. Вилье де Лиль-Адана «Будущая Ева». Статья об этом произведении фигурировала в первоначальных планах М. Волошина для журнала «Аполлон», а его героиню позднее упоминает С. Маковский в своих воспоминаниях о Черубине.

Ключевые слова: литературная мистификация, Черубина де Габриак, М.А. Волошин, Е.И. Дмитриева, О. Вилье де Лиль-Адан, Серебряный век, искусственный человек, идеал, литературная рецепция.

Информация об авторе: Анфиса Даниловна Савина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8081-5159

E-mail: anfisa.savina@yandex.ru

Для цитирования: *Савина А.Д.* Черубина де Габриак: французские источники мистификации // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 164–183.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-164-183

1 Препринт настоящей версии статьи см.: *Савина А.Д.* Восприятие творчества О. Вилье де Лиль-Адана в России конца XIX — начала XX века: дис. … канд. филол. наук. М., 2020. 334 с.



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

CHERUBINA DE GABRIAK: FRENCH SOURCES OF THE MYSTIFICATION

© 2021. Anfisa D. Savina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 27, 2020
Approved after reviewing: August 02, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article shows what role M. Voloshin's interest in the work of Auguste Villiers de l'Isle-Adam played in the creation of Cherubina de Gabriak. This famous mystification was planned by M. Voloshin and E. Dmitrieva in the summer of 1909 when the poet was translating Villiers' philosophical drama *Axel* and writing an essay about the play and its author. Shared motifs and images that were discovered in Cherubina's poems, Villiers' drama and Voloshin's essays, allow to treat the heroine of *Axel* (Sara de Maupers) as a literary prototype of the fictional poetess and to assert that Cherubina-Dmitrieva's poetry was influenced by Villiers' works and Voloshin's interpretation of the former's life. Also, it is important that Voloshin's attention on Villiers' novel *Future Eve* could serve as an impulse to creation of the ideal illusory poetess: an article about this work figured in Voloshin's first projects for *Apollon* magazine, S. Makovsky wrote about the heroine of this novel in his memoirs of Cherubina.

Keywords: literary mystification, Cherubina de Gabriak, M.A. Voloshin, E.I. Dmitrieva, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Silver Age, artificial man, ideal, literary reception.

Information about the author: Anfisa D. Savina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8081-5159

E-mail: anfisa.savina@yandex.ru

For citation: Savina, A.D. "Cherubina de Gabriak: French Sources of the Mystification." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 164–183. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-164-183

Создание Черубины де Габриак — и как яркий пример жизнетворческих экспериментов эпохи, и как событие, затронувшее судьбы отнюдь не второстепенных представителей культуры Серебряного века, — закономерно заслуживает внимания литературоведов. История мистификации, взбудоражившей весь литературный Петербург, в общих чертах восстанавливается благодаря мемуарам вольных и невольных ее участников [10, т. 7, кн. 2, с. 451–471; 11; 12; 13]. Начавшаяся в сентябре 1909 г. игра длилась около двух месяцев, на протяжении которых редактор «Аполлона» С.К. Маковский получал от таинственной аристократки русско-французского происхождения стихи и письма и почти ежедневно разговаривал с ней по телефону. «Удивительный» голос, обворожививший С.К. Маковского, принадлежал Елизавете Дмитриевой[2], письма сочинял М. Волошин, стихи «писала только Лиля», хотя киммерийский поэт, безусловно, был причастен к их созданию[3]. С течением времени к исходным данным добавлялись новые подробности, персонажи, события. В середине ноября стало известно, что под маской Черубины де Габриак скрывалась Е.И. Дмитриева.

Помимо реальной подоплеки событий, современных исследователей интересуют мотивы, движущие М.А. Волошиным и Е.И. Дмитриевой при создании мистификации, и тесно связанная с этим проблема механизма творения мифа [3; 7 и др.]. В то же время сама поэзия Черубины как часть

2 В 1911 г. Е.И. Дмитриева вышла замуж за В.Н. Васильева и сменила фамилию. Мы указываем первую фамилию.

3 «В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания, но писала только Лиля. <…> Если в стихах я давал только идеи и принимал как можно меньше участия в выполнении, то переписка Черубины с Маковским лежала исключительно на мне», — вспоминает М. Волошин [10, т. 7, кн. 2, с. 456, 458].

творчества Е.И. Дмитриевой все чаще становится объектом исследовательского внимания [4; 5 и др.]. В данной статье мы надеемся дать дополнительное освещение этим аспектам, учитывая серьезное увлечение М. Волошина французской литературой, а именно творчеством позднего французского романтика О. Вилье де Лиль-Адана.

***

В феврале 1909 г. завязалось интенсивное общение Волошина с будущим основателем и редактором «Аполлона» С.К. Маковским. Надеясь обрести в «Аполлоне» близкий по духу печатный орган и рассчитывая заведовать литературно-критическим отделом журнала, М. Волошин посвящает лето 1909 г. «уединенной и сосредоточенной работе», обратившись к творчеству любимых французских писателей [10, т. 9, с. 468]. В числе прочего поэт переводит на русский язык сложную философскую драму «Аксель» О. Вилье де Лиль-Адана и пишет статью-предисловие о пьесе и ее авторе.

Свое восхищение творчеством О. Вилье де Лиль-Адана М. Волошин подчеркивал на протяжении всей жизни: в 1932 г., отвечая на анкету Е. Архиппова, русский мэтр назовет автора «Акселя» среди трех любимых «исключительно и неотступно» французских поэтов [10, т. 7, кн. 2, с. 302]. Кроме творчества, внимание русского поэта притягивала личность писателя и его судьба, овеянная множеством более или менее правдоподобных легенд. В коктебельской библиотеке М. Волошина сохранились издания разных произведений О. Вилье де Лиль-Адана, он рецензировал вышедший на русском языке сборник новелл французского писателя и посвятил заметку его роману «Будущая Ева». Однако любимым произведением, без сомнения, оставалась драма «Аксель» — вершинное произведение О. Вилье де Лиль-Адана, в котором под романтическими декорациями скрывается философия писателя, его «духовное завещание» (С. Малларме), во многом предвосхитившее и определившее развитие символистского театра. По сюжету «гениальной оккультной драмы» (именно так М. Волошин аттестовал «Акселя» еще в 1907 г.) главные герои — идеально-прекрасные юноша и девушка (Аксель д'Ауэрсперг и Сара де Моперс), потомки двух древних розенкрейцеровских родов, — проходят ряд искушений (католичеством, оккультизмом, земными удовольствиями), чтобы, встретившись в полном

сокровищ подземелье, преодолеть соблазны золота и любви и добровольно отрешиться от жизни, обретая в смерти путь к истине.

Отсылки к философским тирадам героев «Акселя» встречаются в письмах, критике и лирике М. Волошина. В написанной летом 1909 г. статье «Апофеоз мечты и смерти. Трагедия Вилье де Лиль-Адана “Аксель” и трагедия его собственной жизни» М. Волошин представляет драму как произведение об освобождении человеческого духа, в то же время при анализе текста критик выходит к целому ряду важнейших вопросов: значимости индивидуального, не подчиненного готовым доктринам пути к истине, проблемам национального характера, соотношения *мыслимого* и *реального*.

Подготовленная для «Аполлона» статья состояла из двух частей (в более поздней версии, вошедшей в сборник «Лики творчества», добавилась небольшая преамбула): в первой М. Волошин подробно, привлекая разнообразные сопоставления, рассматривал сюжет и героев «Акселя», вторая посвящена судьбе автора. Создавая литературный портрет О. Вилье де Лиль-Адана, М. Волошин «главными чертами» писателя называет «царственное утверждение лазурной мечты, грезу о золоте, которой жила его фантазия, устремление к запредельному и мстительный сарказм» [10, т. 3, с. 26]. Любопытные события из жизни О. Вилье критик стремится представить в двойном измерении: «реальности духа» — эпизоды, раскрывающие его неординарное воображение и блестящее остроумие, — и «реальности здравого смысла» — случаи, свидетельствующие о безвестности и бытовой неустроенности.

Особенностью статьи становится сопоставление французского автора с героем его драмы: «Если мы станем искать в жизни прототипа Акселя, то это будет, конечно, сам Вилье де Лиль-Адан. Трагедия эта — и автобиография и исповедь...» [10, т. 3, с. 25]. Волошин не просто констатирует аристократизм О. Вилье де Лиль-Адана — в соответствии с сюжетом «Акселя» критик указывает, что «великий род» Вилье был избран «тайными устроителями человеческих жизней еще во времена крестовых походов»: «нужны были все десятки поколений этого рода, пронизавшего своею волей историю старой Франции, чтобы на самой вершине своей пирамиды в середине девятнадцатого века воздвигнуть одного поэта» [10, т. 3, с. 26]. Создавая «собственный “миф” о художнике» [1, с. 108], критик представляет О. Вилье де Лиль-Адана воплощением истинного Поэта. Именно с таким «ликом» французского автора связаны выделенные в статье особенности

его личности и судьбы: глубокое одиночество, жизненная неустроенность («библейская бедность»), страсть к созданию легенд и мистификаций, верность мечте. Важным смысловым акцентом статьи становится утверждение права *поэта* видеть происходящее иначе, чем окружающие, мысленно *преображать* действительность, что отнюдь не мешает ему понимать «внешний мир» «в самых глубинных и непреходящих устоях своих» [10, т. 3, с. 32].

Не только для М. Волошина, но и для Е. Дмитриевой, гостившей в Коктебеле летом 1909 г. и даже записывавшей под диктовку поэта некоторые фрагменты перевода [2, с. 8], «Аксель» стал значимой книгой, подтверждение чему можно найти в ее позднейших письмах М. Волошину [16, с. 82] и Е. Архиппову [16, с. 92]. На наш взгляд, работа над переводом «Акселя» и статьей, в которой огромную роль играет комплекс понятий *Иллюзия-Мечта-Легенда-Мистификация*, повлияла и на замысел создания вымышленной поэтессы, и на его реализацию.

***

Под именем Черубины де Габриак в «Аполлоне» было опубликовано две поэтические подборки: в № 2 1909 г. (12 стихотворений) и — уже после разоблачения — в № 10 1910 г. (13 стихотворений). Одновременно с первой подборкой в журнале появилась статья М. Волошина «Гороскоп Черубины де Габриак», в которой критик развивал и закреплял миф о Черубине. М. Волошин возводит творческую родословную поэтессы к О. Вилье де Лиль-Адану и Барбэ д'Оревильи; при этом и замечания критика, касающиеся связи таланта Черубины с поздним французским романтизмом, и сделанное в заключение пророчество «золотого, неверного и нерадостного дара — славы» [10, т. 6, кн. 1, с. 266] отсылает нас к волошинской рецепции судеб «подземных классиков», в частности, жизненного пути О. Вилье де Лиль-Адана. Характеризуя творчество Черубины де Габриак, М. Волошин сравнивает лирическую героиню ее поэзии с двумя «предшественницами»: св. Терезой Авильской и Сарой де Моперс, героиней «Акселя». В научной литературе внимание, как правило, уделяется связи образа Черубины с Терезой Авильской[4], чему

4 Отмечая интерес Е.И. Дмитриевой к «испанской мистичке» еще в «дочерубининский» период, М.С. Ланда указывает на биографические детали и черты характера, унаследованные мнимой петербургской поэтессой от знаменитой святой, а также отмечает отдельные мотивы лирики Черубины, восходящие к «Жизнеописанию» Терезы Авильской. В частности, книга св. Терезы стала одним из источников имени «Черубина» [3, с. 20–27].

отчасти способствуют воспоминания Волошина, в которых он подчеркнул испанские корни создаваемого мифа: «Мы сделали Черубину страстной католичкой, т<ак> к<ак> эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге. <…> Затем решили внести в стихи побольше Испании. <…> Кроме того, необходима была преступно-католическая любовь к Христу» [10, т. 7, кн. 2, с. 456–458]. Ко второму — литературному — прототипу, восходящему к французским интересам М. Волошина, исследователи обращаются реже, упоминая лишь некоторые, бросающиеся в глаза черты сходства Черубины с героиней О. Вилье де Лиль-Адана (благородное происхождение, заключение в монастыре, мрачная красота [6, с. 12; 7, с. 182]). Мы не возьмемся утверждать, как Т.Ф. Цурган и И.Б. Устюжин, что в 1909 г. Сара де Моперс была для М. Волошина «образом истины, света и любви», однако отметим, что, отвечая в это время на тургеневскую анкету, поэт называет Сару своей любимой героиней [10, т. 7, кн. 2, с. 285]. В образе Черубины явственно проступают черты возлюбленной Акселя, а в лирике мифической поэтессы звучат отголоски и самой драмы, и работ М. Волошина о Вилье[5].

Соединяя имя Черубины де Габриак с именами Барбэ д'Оревильи и О. Вилье де Лиль-Адана и называя всех троих поэтами, рожденными под «Созвездием Сна», М. Волошин указывает: «Они — обладатели сказочных сокровищ, утративших ценность; они владетели престолов и корон, которых больше нет на земле» [10, т. 6, кн. 1, с. 262]. Ср. в «Апофеозе…»: «Царственные сокровища Вилье в реальной, литературной жизни Парижа были подобны тем заговоренным кладам, которые, раскрытые в полночь, ослепляют кладоискателя блеском золотых монет, а днем оказываются черепками битой посуды» [10, т. 3, с. 29]. Мотивы, связанные с несуществующими царствами и призрачными сокровищами, появляются в «портретном» (по позднейшему определению М. Волошина) стихотворении [здесь и далее выделено мной, если не указано иное. — *А.С.*]:

С моею **царственной мечтой**
Одна брожу по всей вселенной,

5 Большинство рассматриваемых нами стихотворений Ю.Е. Павельева соотносит с поэзией М. Лохвицкой, считая Е. Дмитриеву «прямой наследницей» старшей современницы [5, с. 120–130]. Однако — при всей справедливости указаний на близость художественных миров поэтесс — соположение с творчеством О. Вилье де Лиль-Адана также кажется правомерным и значимым.

С моим **презреньем к жизни тленной**
С моею горькой красотой.

Царицей **призрачного трона**
Меня поставила судьба...
Венчает гордый выгиб лба
Червонных кос моих корона [15, с. 3].

Выражение «царственная мечта» характеризует героиню — обладательницу этой мечты (подобно ей Аксель говорит Саре: «Зачем пытаться <...> преклонить наши столь **царственные желания** перед компромиссами всех мгновений» [8, с. 228]) — и одновременно содержит утверждение царственной власти мечты над реальностью.

В статье «Апофеоз мечты...» М. Волошин приводит цитату из воспоминаний С. Малларме о Вилье де Лиль-Адане: «...никто не явил в это мгновение юности <...> то сверкание мысли, которое навсегда отмечает грудь бриллиантом Ордена Одиночества. То, чего хотел действительно этот пришелец, было <...>: царствовать. Когда газеты заговорили о кандидатуре на свободный престол, — то был престол Греции, — не посмел ли он предъявить немедленно свои права на него, опираясь на царственных своих предков? <...> И этот претендент на все царственные венцы не избрал ли, прежде всего, своего престола между поэтами?» [10, т. 3, с. 27–28]. К упомянутой в приведенном отрывке истории с греческим престолом критик возвращается еще дважды. Выстраивая «двойную биографию» французского писателя, он упоминает о притязаниях на власть в Греции в «Реальностях духа», а затем в «Реальностях здравого смысла» выясняет подоплеку легенды, в основу которой легла мистификация — сделанное приятелем-врагом О. Вилье ложное объявление в газете, которому сам писатель поверил. Для поэта, одной из главных черт которого М. Волошин назвал «царственное утверждение лазурной мечты», все реальные царства оказываются призрачными, но ему остается его истинное царство — мечта, благодаря которой он возвышается и властвует над действительностью.

Обобщая поэзию и мемуары, М.С. Ланда так характеризует облик поэтессы: «Черубина происходит из древнего и богатого рода крестоносцев. Ее отец — уроженец Южной Франции, а мать — русская. Она воспитывается в католическом монастыре в Толедо. <...> она обладает страстным и

независимым характером. Один из главных мотивов ее стихов — рыцарская любовь и походы крестоносцев. <...> Черубина необыкновенно красива и проводит жизнь взаперти в замке по воле своей семьи, которая с кастильской строгостью заботится о ее репутации» [3, с. 23].

Создавая романтический образ таинственной поэтессы, М. Волошин и Е. Дмитриева позаботились о его внешних атрибутах: древнее происхождение подчеркивалось гербом (стихотворение «Наш герб») и девизом («скорбный и грозящий» девиз Vae victis, которым были запечатаны письма Черубины, упоминается в «Гороскопе...» М. Волошина). Внимание к этим деталям, вызванное, по позднейшему признанию М. Волошина, стремлением «окончательно очаровать» В. Маковского, на наш взгляд, напрямую связано с работой над «Акселем», в котором эти романтические атрибуты имеют сюжетообразующую функцию. Девиз Сары в финале становится заклинанием, открывающим доступ к сокровищам, а диалог Настоятельницы и Архидиакона о «более чем странном» гербе князей де Моперс — ключевой эпизод, намекающий на дальнейшее развитие событий и одновременно подсвечивающий их древнюю предопределенность:

> **Настоятельница**. Это гербы!.. Где я их видела? Восточный гербовый щит, который поддерживают эти необычайные золотые сфинксы... Эти герцогские перья... <...> Голубые — с Адамовой крылатой головой, серебряной; такое же семизвездие посередине; с девизом на буквы имени <...>.
>
> **Архидиакон**. <...> Это действительно герб Моперсов, который они странным образом разделяют с некоей германской ветвью знатного австро-венгерского рода графов Ауерспергов. <...> Дело идет об одном рассказе времен рыцарства и крестовых походов, в котором чудесное преобладает над реальным. Вот: главы обеих этих фамилий были в одно и то же время, оказывается, посланниками, один Франции, другой Германии, при египетском султане <...>. И один «Маг», который присутствовал в тайном совете египетского властелина, сумел убедить обоих рыцарей заменить этими таинственными золотыми сфинксами двух львов, поддерживавших их общий герб [8, с. 90–91].

Следуя за логикой драмы, М. Волошин и в характеристике ее автора обращается к геральдическим знакам его рода: «Герб Вилье де Лиль-Ада-

нов, подобно гербам Ауерспергов и Моперсов, тоже несет в себе пророчество и указание: это лазурная голова с такою же десницей на золотом поле, овитом складками горностаевой порфиры и девиз: “Va oultre!” [“Иди до предела!” (франц.)]» [10, т. 3, с. 26].

Герб в стихотворении Черубины не просто странен, он не определен. Это скорее метафора, чем описание реальной вещи:

Наш герб
Червленый щит в моем гербе,
И знака нет на светлом поле.
Но вверен он моей судьбе,
Последней — в роде дерзких волей...

Есть необманный путь к тому,
Кто спит в стенах Иерусалима,
Кто верен роду моему,
Кем я звана, кем я любима;

И — путь безумья всех надежд,
Неотвратимый путь гордыни;
В нем — пламя огненных одежд
И скорбь отвергнутой пустыни...

Но что дано мне в щит вписать?
Датуры тьмы иль розы храма?
Тубала медную печать
Или акацию Хирама? [14, с. 5]

Как главы фамилий в драме О. Вилье, заменившие львов на сфинксов, лирическая героиня, выбирая свой герб, выбирает жизненный путь. В то же время она — последняя представительница рода, как и Сара де Моперс, девиз которой: «Macte Animo! Ultima PERfulget Sola» [Смелей! Последняя [звезда] сияет одна (лат.)][6]. («Вещие слова, если Господу будет угодно: Сара — последняя

6 Перевод с латинского О.В. Бударагиной; приводится по Собранию сочинений М.А. Волошина.

в роде князей де Моперс», — говорит Настоятельница [8, с. 90]). Отметим, что в статье «Апофеоз мечты» сам О. Вилье де Лиль-Адан назван М. Волошиным «последним представителем» «великого исторического рода» [10, т. 3, с. 26][7].

В Саре де Моперс воплощается излюбленный тип идеальной героини О. Вилье де Лиль-Адана: она обладает абсолютной, но трагичной красотой; искренне верующая, она проводит дни и ночи в библиотеке монастыря, изучая манускрипты розенкрейцеров; под ее внешней бестрепетностью скрывается «пламенеющая душа», при этом ее непомерная гордыня сочетается с простотой и добротой, а страстность и чувственность — со скромностью и целомудрием. Эту двойственность выявил в своем «Гороскопе» М. Волошин, указывая, что Сара де Моперс и Черубина де Габриак рождены «под сочетанием Венеры и Сатурна»[8]: «Венера свидетельствует о великодушии, приветливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость, которая может быть разорвана лишь страстным, всегда трагическим жестом» [10, т. 6, кн. 1, с. 261]. В описании внешности, которой М. Волошин наделяет Черубину, преобладают характерно романтические черты: «...рожденные под этим сочетанием отличаются красотой, бледностью лица, особым блеском глаз. Они среднего роста. Стройны и гибки. Волосы их темны, но имеют рыжеватый оттенок»[9] [10, т. 6, кн. 1, с. 262]. На протяжении всей драмы О. Вилье де Лиль-Адана подчеркивается «чрезмерная» красота Сары, ее смертельная бледность, сияющие глаза, гибкие движения. «Горькая» красота Сары и Черубины опасна для приближающихся к ним: «Увы! И цветы и дети умирают в моей тени» [8, с. 214], — восклицает Сара. «Но я одним усталым взглядом / Гублю ненужные цветы», — вторит Черубина (цит

7 Очевидно, концепция «увенчания рода», «вершины пирамиды» была для критика так важна, что он лишь мельком упоминает о существовании сына писателя — Виктора, хотя в дневнике М. Волошина сохранились интересные записи воспоминаний Рене Гиля об отношении О. Вилье де Лиль-Адана к своему ребенку.

8 Отметим, что в своем «Гороскопе...» М. Волошин двоит все, касающееся Черубины: называет две влияющие на нее планеты (Сатурн и Венера), двух родственных авторов (Барбэ д'Оревильи и О. Вилье де Лиль-Адан), двух «предшественниц» (Сара де Моперс и св. Тереза), указывает на связь с двумя странами каждого из двух «миров»: западного (Испания и Франция) и восточного (Персия и Палестина). Возможно, этот прием соотносится и с внутренней противоречивостью героини, и с мотивом двойничества, очень важным в лирике Черубины де Габриак.

9 В лирике Черубины описание внешности героини дается намного тоньше, через детали: «нежные кисти рук», «тонкий рот», «синие нежные жилки на бледных руках», рыжие волосы («алые волосы», «червонные косы»).

по: [10, т. 6, кн. 1, с. 265]). Случайной жертвой губительной красоты Сары становится юная монахиня сестра Алоиза:

> **Настоятельница**. И посмотрите, мой отец, до каких пределов простирается соблазнительная власть этой девушки! Необычайная красота мадемуазель Сары де Моперс глубоко поразила сестру Алоизу: она стала молчаливой, как бы ослепленной.
>
> **Архидиакон**. <...> Остерегайтесь! Это нечто вроде древней порчи! [8, с. 96].

Последнее слово подводит нас к стихотворению Черубины, которое, несмотря на то что в основе его лежит фольклорный образ, явственно перекликается со страстным монологом Сары. Оба текста пронизаны мотивом властной, почти смертоносной чувственной любви:

О. Вилье де Лиль-Адан. «Аксель». Монолог Сары

Все ласки других женщин не стоят моих жестокостей! Я самая мрачная из всех девушек. Мне кажется, что я помню иногда, как я соблазнила ангелов. <...>

Дай соблазнить тебя! Я научу тебя удивительным словам, которые пьянят, как вина Востока! Я могу усыпить тебя ласками, которые **убивают**: я знаю тайну неистомных наслаждений, упоительных вскриков, сладострастий, в которых изнемогает всякая надежда. О! Похоронить тебя в моей белизне — и ты оставишь в ней твою душу, как цветок, **погибший** под снегом. <...> **Уступи**! Ты побледнеешь под моими **горькими ласками**; и я нежна буду к тебе, когда ты будешь извиваться в этих пытках. <...> Узнай в моих глазах душу прекрасных ночей, в которые ты проходил по долинам и глядел в небо: **я — то изгнание под неведомыми созвездиями, которого ты искал**! <...> Отдай себя, Аксель, Аксель!.. [8, с. 214–215].

Черубина де Габриак. «Лишь раз один, как папоротник, я...»

Лишь раз один, как папоротник, я
Цвету огнем весенней, пьяной ночью...
Приди за мной к лесному средоточью,
В заклятый круг, приди, сорви меня!
Люби меня! **Я всем тебе близка**.
О, **уступи моей любовной порче**,
Я, как миндаль, **смертельна и горька**,
Нежней, чем **смерть**, обманчивей и
горче [14, с. 9].

Властная страстность героинь сочетается с «сатанинской» (М. Волошин) гордостью: «На вашем всегда бледном лице сверкает отблеск неведомой древней **гордыни»** (Настоятельница — Саре [8, с. 86]) — «И — путь безумья всех надежд, / Неотвратимый путь гордыни» (Черубина де Габриак «Наш герб»). Связанная с этими качествами кощунственная — плотская — любовь к Христу становится важным мотивом лирики Черубины де Габриак (стихотворения «Твои руки», «Распятие», «Мечтою близка я гордыни»). Наделяя Черубину греховной страстью к божественному, создатели мифической поэтессы, очевидно, ориентировались на откровения Терезы Авильской, однако мельком эта тема появляется и в монологе Сары: «Мне кажется, что я помню иногда, как я соблазнила ангелов»[10] [8, с. 215].

Мечтою близка я гордыни,
Во мне есть соблазны греха,
Не ведаю чистой святыни...
        Плоть Христова, освяти меня!

Как дева угасшей лампады,
Отвергшая зов Жениха,
Стою у небесной ограды...
        Боль Христова, исцели меня!

И дерзкое будет раздумье
Для павших безгласная дверь:
Что, если за нею безумье?..
        Страсть Христова, укрепи меня!

Объятая трепетной дрожью —
Понять не хочу я теперь,
Что мудрость считала я ложью...
        Кровь Христова, опьяни меня! [14, с. 6]

10 Нельзя не вспомнить, что в обращенном к Черубине де Габриак стихотворении Дмитрий Усов писал: «Мне верится, что ты и Херувима, / сведя с небес, могла склонить на грех...» [16, с. 188].

Кроме мотива преступной любви, в процитированном стихотворении появляются мотивы сомнения и отречения — очень важные во всей драме О. Вилье де Лиль-Адана. (Отметим, кстати, что восходящий к библейской притче образ «девы угасшей лампады» появляется и в драме французского автора: после отречения Сары одна из монахинь восклицает: «Я понимаю теперь! Дурное знамение ночью: Божии светочи потухли… светочи безумных дев тоже потухли перед пришествием жениха!» [8, с. 107–108].) Однако если здесь мы можем говорить только об общности мотивов, то стихотворение «Сонет»[11] однозначно перекликается с текстом «Акселя»:

Моя любовь — трагический сонет.
В ней властный строй сонетных повторений,
Разлук и встреч и новых возвращений, —
Прибой судьбы из мрака прошлых лет.

Двух девушек незавершенный бред,
Порыв двух душ, мученье двух сомнений,
Двойной соблазн небесных искушений,
Но каждая — сказала гордо: «нет».

Вслед четных строк нечетные терцеты
Пришли ко мне возвратной чередой,
Сонетный свод сомкнулся надо мной.

Повторены вопросы и ответы:
«Приемлешь жизнь? Пойдешь за мной вослед?
Из рук моих причастье примешь?»
«Нет!» [14, с. 8]

Для Сары де Моперс «небесным искушением» становится католическая истина, проповедуемая Архидиаконом: отрекаясь от пострижения, Сара, по мысли М. Волошина, преодолевает «соблазн легкого вечного спа-

11 Зачастую это стихотворение рассматривается в контексте темы двойничества Е. Дмитриевой / Черубины. М.С. Ланда видит здесь мотив выбора «между Христом и Люцифером» [3, с. 13–14].

сения». Последний терцет является парафразой кульминации первого акта «Акселя» — акта, который М. Волошин назвал «образцом драматического построения»: «…Сара с самого начала и до конца акта находится на сцене; все, что совершается, совершается о ней, все, что говорится, — говорится для нее или обращено к ней, но сама она произносит только одно слово, в котором сосредоточивается вся сила драматического действия и весь философский смысл этого акта. <…> На вопрос: “Принимаешь ли ты свет, надежду и жизнь?” Сара отвечает внятным и серьезным голосом свое “нет”» [10, т. 3, с. 11, 14]. Стоит подчеркнуть, что для Сары «отречение от идеала Божественного» — только начало пути, на котором ей предстоит преодолеть земные соблазны, чтобы вознестись «в собственную Бесконечность». Таким образом, в «Сонет» Черубины вплетается тема духовного пути, звучащая в стихотворении «Наш герб».

Проследив связь лирики Черубины де Габриак с творчеством французского писателя, перейдем к другому аспекту — сопряженности самой идеи мистификации с художественным миром О. Вилье де Лиль-Адана.

Пытаясь определить мотивы, движущие М. Волошиным и Е. Дмитриевой, М.С. Ланда указывает, что киммерийского поэта «глубоко интересовала идея игры и мифологизации в поэзии и творчестве вообще»: «…игра в Черубину, которая со стороны казалась всего лишь литературной шуткой, имела глубокую теоретическую основу: игра была тем чудом, которое должно было породить искусство и претворить миф в жизнь. Черубина для Волошина таила необычайный соблазн проверить свою мифотворческую идею и одновременно создать совершенно новую для русской литературы поэтессу» [3, с. 19]. Рискнем предположить, что решение «претворить миф в жизнь», воплотить удивительную поэтессу могло быть спровоцировано в том числе увлечением творчеством О. Вилье де Лиль-Адана.

В «Воспоминаниях о Черубине де Габриак», рассказывая о влюбленности С.К. Маковского в таинственную поэтессу, М. Волошин пишет: «Нам удалось сделать необыкновенную вещь — создать человеку такую женщину, которая была воплощением его идеала и которая в то же время не могла его разочаровать впоследствии, так как эта женщина была призрак» [10, т. 7, кн. 2, с. 463]. Созданные в эмиграции мемуары С. Маковского свидетельствуют о том, что «мифотворцы» попали в цель, а также содержат важное уточнение, указывающее на истоки самой идеи: «Эта необыкновенная

девушка становилась для меня именно той, о которой так легко мечтается в молодые годы, той, кого популярный тогда в кругу "Аполлона" Вилье де Лиль-Адан назвал — в своем знаменитом романе — l'Eve future, той, кому приписываешь все совершенства, подсказанные еще не проученным жизнью воображением» [12, с. 346]. Это признание возвращает нас к весне 1909 г. — дело в том, что изначально в планах М. Волошина для «Аполлона» фигурировала статья не об «Акселе», а о «Будущей Еве», и поэт, вероятно, делился с будущим редактором своим отношением к этому роману.

По сюжету романа «чародей из Менло-Парка», изобретатель Томас Альва Эдисон, впечатленный судьбой своего друга мистера Андерсона, доведенного до разорения и самоубийства случайно начавшейся связью с «рыжекудрой красоткой», решает «подвергнуть строгому анализу» природу губительных женских чар, а затем воспроизвести образы красавиц, вызывающих любовь, в виде «чудесных автоматов», которые — в отличие от реальных женщин, неизменно «разочаровывающих влюбленных», — «будут духовно усовершенствованы наукой, а потому будут оказывать целительное действие» [9, с. 155]. Роман повествует о создании и гибели первого и единственного такого автомата — андреиды Гадали (по словам Эдисона, имя это с персидского переводится «идеал»). Изобретение Эдисона почти готово и ждет своего «пробуждения» — воплощения в подходящей телесной оболочке. В этот момент ученый узнает о беде лорда Эвальда, некогда спасшего ему жизнь: благородный молодой лорд влюблен в женщину, обладающую телом богини и душой мещанки, причем обе грани ее существа выражают предел этих качеств: мисс Алисия Клери прекрасна, как Венера, и абсолютно не способна не только на возвышенные чувства, но даже на простую привязанность. «О, если бы отторгнуть эту душу от этого тела!», — в отчаянии восклицает Эвальд. Эдисон и молодой лорд решаются на создание двойника: «Была предложена игра, и ставкой в этой партии предстояло стать — с точки зрения науки — призраку» [9, с. 74]. Однако «призрак» покоряет Эвальда, после душевной борьбы он признается: «Если сравнить вас обеих, фантомом окажется живая» [9, с. 187]. Воплощенная Гадали становится для лорда идеальной возлюбленной, отвечающей всем возвышенным желаниям его души. Но по воле рока гениальное изобретение гибнет от кораблекрушения на пути в Англию.

В заметке 1911 г., посвященной «Будущей Еве» («Московская газета», № 130), М. Волошин пишет: «Роман этот заслуживает имени гениаль-

ного вовсе не потому, что он так точно описывает устройство механизма женщины, созданной Эдисоном, и не потому, что он в 80-х годах описывает подробно устройство кинематографа, изобретенного в 1897 году, а потому, что он, вскрывая с едкою горечью все тайные пружины чувственной любви, с совершенно дьявольским остроумием доказывает, что их можно подменить, подделать, создать женское обаяние чисто механически, идя к цели более логическими и неотвратимыми путями, чем идут женщины. Те главы, где Эдисон раскрывает механизм влюбленных бесед и тех внутренних интеллектуальных вдохновений, внушаемых женщиной, вызывают головокружение в читателе» [10, т. 6, кн. 1, с. 432–433].

Продемонстрировав Эвальду массу приспособлений, с помощью которых соблазнившая Андерсона танцовщица совершенствовала свою внешность, Эдисон обращается к устройству Гадали. Подробно описав способ воссоздания самых разных особенностей человеческой плоти, ученый восклицает: «...подумайте, за счет каких мелочей создается порою неотразимое целое! Подумайте, от каких мелочей зависит и сама любовь!» [9, с. 146]. Создатели Черубины тоже не пренебрегали «мелочами» — бумага с траурной каймой, «запах пряных духов», почерк, засушенные травы — все это влияло на воображение С. Маковского[12].

Если при объяснении работы встроенных в искусственную женщину механизмов О. Вилье де Лиль-Адан стремится к научности, то в словах ученого, разъясняющего, как возможно вести диалоги с «куклой», т. е. при описании «механизма влюбленных бесед» явственно звучит философия писателя. Объяснение «внутренних интеллектуальных вдохновений, внушаемых женщиной», становится продолжением важной в мировоззрении писателя идеи: «...мы владеем лишь тем, что способны в этом мире воспринять, — каждый в зависимости от собственной природы» [9, с. 75]. Влюбленным не дано «увидеть друг друга *такими, какими являются в действительности*», «любимое существо — всего лишь творение любящего» [9, с. 130, 131]. Убеждая молодого лорда уделить Гадали «немного самого себя», Эдисон поясняет: «...ее “образ мыслей” <...> станет образом души, который

12 «Поэтесса как бы невольно проговаривалась о себе, о своей пленительной внешности и о своей участи загадочной и печальной. Впечатление заострялось и почерком, на редкость изящным, и запахом пряных духов, пропитавших бумагу, и засушенными слезами “богородицыных травок”, которыми были переложены траурные листки» [12, с. 336].

предпочитает ваша меланхолия. В ее образе мыслей вам будет явлена лишь *ваша единственная любовь* во всем ее блеске <...>. Слова андреиды никогда не обманут ваших ожиданий! Они всегда будут возвышенны — настолько, насколько подскажет ваше вдохновенье» (курсив автора. — *А.С.*) [9, с. 129].

Сама Гадали, сущность которой, несмотря на все объяснения ее создателя, остается загадочной, так как в нее таинственным образом перетекает душа ясновидящей Сованы, тоже становится porte-parole автора. Выражая отношение писателя к связям между реальностью, мечтой и верой, Гадали говорит Эвальду: «Кто я? Существо из мира мечтаний, постепенно пробуждающееся у тебя в мыслях <...>. Припиши мне бытие, скажи, что я существую! <...> И я обрету жизнь в твоих глазах с той степенью реальности, которую придаст мне твое волеизъявление, обладающее творческой силой. Как и всякая женщина, я буду для тебя тем, чем ты меня сочтешь» [9, с. 182–183]. Родственный пассаж приводит М. Волошин в своей первой работе о Вилье — рецензии на сборник «Жестокие рассказы» (Русь, 1908, № 141): «В одном из черновых набросков “Грядущей Евы” есть такой отрывок: “Теперь я утверждаю, что реальность имеет свои степени. Каждая вещь становится для нас реальна более или менее, смотря по тому, более или менее она интересует нас; так как та вещь, которая нас вовсе не интересует, перестает существовать для нас, то есть, оставаясь физической, становится менее реальной, чем бесплотная мечта, которой мы отдались”» [10, т. 6, кн. 1, с. 148]. Проблема формирования реальности под воздействием веры в воображаемое представляла для М. Волошина — теоретика и практика искусства — большой интерес. Петербургская мистификация и роль в ней С.К. Маковского в этом отношении весьма показательны: поверивший в Черубину редактор «Аполлона» не только стал невольным автором ее биографии[13], но всем своим поведением (слежка, подкуп дворецкого и т. д.) упрочил существование иллюзорной поэтессы.

13 В «Воспоминаниях о Черубине де Габриак» читаем: «На другой день Лиля позвонила Маковскому. Он был болен, скучал, ему не хотелось класть трубку и он, вместо того, чтобы кончать разговор, сказал: “Знаете, я умею определять судьбу и характер человека по его почерку. Хотите, я расскажу Вам все, что узнал по Вашему?” И рассказал, что отец Черубины — француз из Южной Франции, мать — русская, что она воспитывалась в монастыре в Толедо и т. д. Лиле оставалось только изумляться, откуда он все это мог узнать, и таким образом мы получили ряд ценных сведений из биографии Черубины, которых впоследствии и придерживались» [10, т. 7, кн. 2, с. 458].

Произведения О. Вилье де Лиль-Адана вплелись в творчество и личную судьбу М.А. Волошина и Е.И. Дмитриевой. Погружение в тексты французского писателя летом 1909 г. совпало со временем сближения коктебельского поэта и «Лили» (Е.И. Дмитриевой). Плодом этого союза стал смелый жизнетворческий эксперимент — воплощение своего рода «Будущей Евы» — идеальной женщины-поэтессы, одним из ориентиров при создании образа которой послужила героиня «Акселя».

Список литературы

Исследования

1 *Бреева Т.Н.* Литературно-критическая деятельность М.А. Волошина: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1996. 191 с.

2 *Заборов П.Р.* Драма Вилье де Лиль-Адана «Аксель» в переводе М.А. Волошина // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. Вып. 3. С. 3–9.

3 *Ланда М.С.* Миф и судьба // *Черубина де Габриак*. Исповедь. М.: Аграф, 1998. С. 5–44.

4 *Листопад А.В.* Творчество Е.И. Дмитриевой: особенности художественного мира и своеобразие духовного поиска: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 250 с.

5 *Павельева Ю.Е.* Образ лирической героини поэзии М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2014. 236 с.

6 *Палачева В.В.* Родословная Черубины де Габриак // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск: ТГУ, 2008. С. 3–20.

7 *Цурган Т.Ф., Устюжин И.Б.* Сотворение Черубины: попытка реконструкции // XVII Волошинские Чтения. Международная научно-практическая конференция «ВСЕЛЕННАЯ СВОБОДЫ И ЛЮБВИ…»: Сб. науч. ст. Симферополь: Антиква, 2016. С. 178–184.

Источники

8 *Вилье де Лиль-Адан О.* Аксель // *Волошин М.А.* Собр. соч. М.: Эллис-Лак, 2006. Т. 4: Переводы. С. 84–233.

9 *Вилье де Лиль-Адан О.* Будущая Ева // *Вилье де Лиль-Адан О.* Избранное. Л.: Худож. лит., 1988. С. 17–200.

10 *Волошин М.А.* Собр. соч.: [в 13 т., 17 кн.]. М.: Эллис Лак 2000, Эллис Лак, 2003–2015.

11 *Дмитриева Е.И.* Исповедь // *Черубина де Габриак*. Исповедь. М.: Аграф, 1998. С. 273–276.

12 *Маковский С.К.* Черубина де Габриак // *Маковский С.К.* Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 333–358.

13 *Толстой А.Н.* Н. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: «Вся Москва», 1990. С. 38–44.
14 *Черубина де Габриак.* [Стихи] // Аполлон. [Литературный альманах]. 1909. № 2. С. 3–10.
15 *Черубина де Габриак.* Стихи // Аполлон. [Литературный альманах]. 1910. № 10. С. 3–14.
16 *Черубина де Габриак.* Из мира уйти неразгаданной: Жизнеописание. Письма 1908–1928 годов. Письма Б.А. Лемана к М.А. Волошину. Феодосия; М.: Издат. дом Коктебель, 2009. 240 с.

References

1 Breeva, T.N. *Literaturno-kriticheskaia deiatel'nost' M.A. Voloshina: dis. ... kand. filol. nauk* [*The Works of M.A. Voloshin as a Literary Critic*: *PhD Thesis*]. Kazan, 1996. 191 p. (In Russ.)
2 Zaborov, P.R. “Drama Vil'e de Lil'-Adana ‘Aksel'’ v perevode M.A. Voloshina” [“Villiers de l'Isle-Adam's Drama ‘Axel’ Translated by M. Voloshin”]. *Maksimilian Voloshin. Iz literaturnogo naslediia* [*Maximilian Voloshin. From the Literary Heritage*], issue 3. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 3–9. (In Russ.)
3 Landa, M.P. “Mif i sud'ba” [“Myth and Fate”]. Cherubina de Gabriak. *Ispoved'* [*Confessiones*]. Moscow, Agraf Publ., 1998, pp. 5–44. (In Russ.)
4 Listopad, A.V. *Tvorchestvo E.I. Dmitrievoi: osobennosti khudozhestvennogo mira i svoeobrazie dukhovnogo poiska*: *dis. ... kand. filol. nauk* [*The Works of E.I. Dmitrieva: Specificity of the Fictional World and Originality of the Spiritual Search*: *PhD Thesis*]. Moscow, 2008. 250 p. (In Russ.)
5 Pavel'eva, Iu.E. *Obraz liricheskoi geroini poezii M.A. Lokhvitskoi: poetika na styke klassiki i modernizma* [*The Image of M.A. Lokhvitskaya's Lyrical Heroine: Poetics at the Junction of Classics and Modernism*]. Moscow, MGI im. E.R. Dashkovoi Publ., 2014. 236 p. (In Russ.)
6 Palacheva, V.V. “Rodoslovnaia Cherubiny de Gabriak” [“Genealogy of Cherubina de Gabriac”]. *Russkaia literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyi dialog* [*Russian Literature in the 20th Century: Names, Issues, Cultural Dialogue*]. Tomsk, TSU Publ., 2008, pp. 3–20. (In Russ.)
7 Tsurgan, T.F., Ustiuzhin, I.B. “Sotvorenie Cherubiny: popytka rekonstruktsii” [“Creation of Cherubina: Reconstruction Attempt”]. *XVII Voloshinskie Chteniia. Mezhdunarodnaia nauchno-prakticheskaia konferentsiia “VSELENNAIA SVOBODY I LIUBVI...”: Sbornik nauchnykh statei* [*17th Voloshin Proceedings. International Scientific-Practical Conference “UNIVERSE OF FREEDOM AND LOVE...”*: *Collection of Scientific Articles*]. Simferopol, Antikva Publ., 2016, pp. 178–184. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+821.131.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6+
83.3(4Ита)4

ДАНТЕ И ЕГО ПОЭМА В ВОСПРИЯТИИ Б. ЗАЙЦЕВА

© 2021 г. А.В. Топорова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 мая 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 июля 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-184-197

Аннотация: В настоящей работе анализируется последнее сочинение, написанное Б.К. Зайцевым в России накануне эмиграции, — статья «Данте и его поэма», посвященная «Божественной комедии». При беглом чтении она производит впечатление отрывочных рассуждений о Данте и его творчестве в целом. Вместе с тем ее суть проясняется при выявлении основных акцентов, расставляемых автором, и при включении ее в контекст всего творчества Б. Зайцева. Фокусами интереса писателя являются Данте как личность («история души») и «Божественная комедия» как плод его творческого гения. Б.К. Зайцев, еще до эмиграции утративший родину, отчаянно искал «истину», жизненную и творческую, и в этих поисках изгнанник и правдоискатель Данте выполнял роль его Вергилия в путешествии по неведомым и нередко враждебным пространствам. В такой перспективе «Божественная комедия» приобретает совершенно особое значение, она воспринимается как «нечто вроде Евангелия». Сопоставление этой статьи Б. Зайцева с его следующим произведением, написанным уже в эмиграции, — очерком «Преподобный Сергий Радонежский» — позволяет увидеть единую перспективу зайцевского творчества: связь истины и Истины, слова поэтического и Слова-Логоса. Данте и Сергий Радонежский изображены как светочи и ориентиры в «сумрачном лесу» жизни. Их жизненный опыт, представленный в контексте их непростых эпох, служит источником сил и утешения для Б. Зайцева, предлагая модели жизненного поведения, позволяющего из ужаса и мрака выбраться к свету и Истине.
Ключевые слова: русско-итальянские литературные связи, «Божественная комедия» Данте Алигьери, поэтика Б. Зайцева, эмигрантская литература.
Информация об авторе: Анна Владимировна Топорова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский государственный гуманитарный университет, ул. Чаянова, д. 15, 125047 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2669-7734
E-mail: anna.toporova@gmail.com
Для цитирования: *Топорова А.В.* Данте и его поэма в восприятии Б. Зайцева // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 184–197.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-184-197



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

DANTE AND HIS POEM AS PERCEIVED BY BORIS ZAITSEV

© 2021. Anna V. Toporova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: May 25, 2020
Approved after reviewing: July 08, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The present article analyzes the last work written by Boris Zaitsev before emigrating from Russia: the article *Dante and His Poem* dedicated to *Divine Comedy.* At first glance, the article may seem to be a collection of sundry thoughts about Dante and his work. At the same time, its deeper meaning comes to the fore when one examines the main points made by the author and incorporates the article into his oeuvre as a whole. In the article, Zaitsev focuses on Dante as a human being ("history of the soul") and on *Divine Comedy* as a fruit of his creative genius. Having lost his native country even before emigrating from it, Zaitsev desperately began to search for the "truth" in both life and work. In this quest, the exile and truth-seeker Dante served as Zaitsev's Virgil in his voyage through unknown and often hostile territories. From this standpoint, *Divine Comedy* acquired a unique meaning for Zaitsev, who began to treat it as a Gospel of sorts. A comparison of this article with Zaitsev's next work, the essay *Saint Sergius of Radonezh* that he wrote in emigration, shows the unified perspective of the writer's work: the connection between truth and the Truth, between poetic word and the Word-Logos. Dante and Saint Sergius are shown as beacons and waymarks in the "gloomy forest" of life. Their life experience, described in the context of their difficult times, served as a source of strength and solace for Zaitsev and offered models of existential behaviour that helped him to break out from horror and gloom towards light and Truth.

Keywords: Russian-Italian literary ties, Dante Alighieri's *Divine Comedy*, Boris Zaitsev's poetics, émigré literature.

Information about the author: Anna V. Toporova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, 1) A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, 2) Russian State University for the Humanities, Chayanova 15, 125047 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2669-7734

E-mail: anna.toporova@gmail.com

For citation: Toporova, A.V. "Dante and His Poem as Perceived by Boris Zaitsev." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 184–197. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-184-197

«Данте и его поэма» — таково название статьи, опубликованной Б.К. Зайцевым в 1922 г. в Москве [13]. Уже ближе к концу творческого пути писателя появится еще один вариант размышлений на эту тему, более обобщенный и краткий, под названием «Данте. Судьба» [16]. Хорошо известен интерес Б. Зайцева к Италии, ее городам, культуре, великим персонажам [8, с. 267–269]. В течение пятнадцати лет он писал лирические очерки о городах Италии, вышедшие отдельным сборником в Берлине в 1923 г. [14]. Известно, что с 1904 по 1912 г. Б. Зайцев почти ежегодно бывал в Италии, часто вместе с П.П. Муратовым, по совету которого в 1913 г. он взялся за перевод ритмической прозой дантовского «Ада»; этот труд был опубликован в Париже лишь в 1961 г.

Таким образом, фигура Данте привлекала внимание Б. Зайцева на всем протяжении его жизни. Об этом сохранились и его собственные свидетельства. В письме к Н.Г. Елиной от 1 июня 1967 г. он сообщает: «А Данте меня очень утешал. Я над ним пять лет в России работал (1913–1918), и два последних, трудных очень года он меня поддерживал. В 1942 г. в Париже я весь перевод опять строку за строкой сличил и, когда немцы и англичане нас бомбардировали, спускался в подвал с женой и рукописью “Ада”. Место было подходящее. Дом дрожал, жена ко мне прижималась в нервной дрожи, и кругом были именно обитатели первых кругов “Ада”» [5, с. 276]. Эта же тема возникает и в письме от 31 января 1969 г.: «Так что можно сказать, старик (Данте. — *А.Т.*) прошел через всю мою жизнь. Среди грохота войн и революций поддерживал неукоснительно. Но и я берег любовь к нему и

во время бомбардировки Парижа в подвал спускался с рукописью “Ада”» [5, с. 277].

В июне 1922 г. Б. Зайцев, переживший ужасы революции, потерю близких, арест, тяжелую болезнь, от которой он едва не умер, оказывается в эмиграции. Таким образом, статья «Данте и его поэма» была последним сочинением, написанным им в России.

Первое знакомство с этой статьей может вызвать некоторое недоумение: по сути дела, читатель не узнает ничего нового ни о самом Данте, ни о «Божественной комедии». Создается впечатление, что Б. Зайцев делает нечто вроде краткого обзора творчества Данте, будто взятого из какой-нибудь популярной истории итальянской литературы. Тогда возникает вопрос: а зачем он это делает? Какова цель написания и публикации этой статьи? Существует предположение, что статья была задумана как предисловие к зайцевскому переводу «Ада» [7]. Даже если это так, поставленный вопрос остается в силе, поскольку при беглом чтении статья предстает как достаточно общие и отрывочные рассуждения о Данте и его творчестве в целом. В любом случае опубликована она была как самостоятельное сочинение, на несколько десятилетий ранее самого перевода.

Обратимся к ее тексту и попытаемся определить акценты, которые расставляет Б. Зайцев. Прежде всего, очевидно его стремление не столько представить факты биографии Данте, сколько изобразить его характер, внутренний облик. Для Б. Зайцева Данте — живой человек, обладающий неповторимыми личностными особенностями, намного более важными, чем слова и действия, известные нам по многочисленным биографиям и исследованиям. Примечательно, что статья «Данте. Судьба» начинается словами: «Волшебный налет обращает фигуру Данте почти в легенду. Но все-таки Данте был, живой, настоящий. Только похожий на выходца из запредельного» [16, с. 7]. Увидеть живого человека хотел Б. Зайцев и в статье 1922 г. Он неоднократно отмечает такие черты Данте, как суровость, гордость, молчаливость, одиночество, скрытую огненную силу. Приведем некоторые цитаты, относящиеся к разным этапам жизненного пути великого флорентийца:

«Данте был человек острых, сложных и сильных чувств — в те годы любовный мечтатель и мистик, со скрытно-огненным темпераментом; никак не видишь в нем сухого схоласта, сочиняющего по схемам» [3, с. 205].

«…все-таки Данте времен “Vita nuova” представляешь себе именно таким, каким изображен он (на фреске в Барджелло во Флоренции. — *А.Т.*): юношей с тонким, острым и очаровательным профилем, юношей готическим, с сосредоточенным, задумчивым, почти печальным взглядом, скромным, уединенным и уже горделивым. Есть и подземные стихии в нем, но они еще не выбились наружу» [3, с. 206].

«Он молчалив, замкнут, суров» [3, с. 215].

«Кажется, в возрасте зрелом Данте и вообще был трудным человеком. Вероятно, изгнание закалило его гордость, от природы великую. <…> Современники говорят, что он был молчалив, угрюм, надменен» [3, с. 219].

И уже совсем в конце Зайцев приводит описание дантовской внешности, сделанное Боккаччо и добавляет от себя: «К старости он несколько сгорбился. Ходил медленно, с достоинством, одет был бедно, но во всем облике его была внушительность. Годы и испытания не согнули его. Но сломить такого человека было трудно…» [3, с. 219].

На протяжении всего рассказа о Данте Зайцев всматривается в него, изучает, пытается за внешними чертами распознать, выстроить «историю души» (это сочетание он также употребляет в статье [3, с. 211]). И эта реконструкция одновременно научная и художественная. Она строится на исследовании биографических фактов и их логическом анализе, с одной стороны, и на интуитивном прозрении в глубины души — с другой. И здесь важным методом становится сопоставление собственного опыта с дантовским. Неоднократно упоминает Б. Зайцев об изгнании Данте и том влиянии, которое оно оказало на его жизнь: «…не выгнали бы его из Флоренции, не бродил бы он по Италии нищим поэтом и философом, учителем поэзии и высокомерным приживальщиком. Но тогда, возможно, иной была бы и “Божественная комедия” — мы не знаем, какой именно. Ибо слишком много гнева, тоски, скорбных раздумий дало ему изгнание» [3, с. 207].

Несколько ниже Б. Зайцев предполагает, что вряд ли Данте подолгу мог уживаться при дворах мелких правителей Италии: «Это их хлеб был ему горек и их лестницы трудны» [3, с. 218]. Несложно предположить, что судьбу изгнанника Б. Зайцев примеривал уже в это время и к себе. Исследовательница его творчества А. Шиляева обращает внимание на особенность Зайцева раскрывать в рассказе о других свой собственный облик [12, с. 39]. Это замечание в полной мере можно отнести и к «дантовским» исследова-

ниям Б. Зайцева. Значительно позже, в 1947 г., отмечая четверть века своего пребывания в эмиграции, Б. Зайцев выразится более определенно: «Таковы, кажется, все эмигранты, с давних времен. Так отец наш, Данте Алигиери Флорентинец, первый эмигрант Европы, вечерами выходил и молчаливо, подолгу смотрел на солнце заходящее — там Флоренция. А нам не удержаться на восток смотреть. Сколько смотрели, сколько дул оттуда ветер, летом ясность приносящий, зимой холод! Все казалось: а в конце концов ее увидишь. Что-то произойдет, так ли, иначе, восторжествует мир, свобода, человечность, можно будет и вернуться. Но Россия не приближалась. Ее жизнь шла, как ей назначено, путем безжалостным и беспощадным» [15].

В статье «Данте и его поэма» очевидны два фокуса авторского интереса: Данте как личность и «Божественная комедия» как плод его творческого гения. Б. Зайцев, еще до эмиграции утративший родину, привычный уклад жизни, близких людей (его племянник и приемный сын погибли в 1921 г.), отчаянно искал «истину», жизненную и творческую, и в этих поисках изгнанник и правдоискатель Данте, можно сказать, выполнял роль его Вергилия в путешествии по неведомым и нередко враждебным пространствам.

В такой перспективе «Божественная комедия» приобретает совершенно особое значение, она воспринимается как «нечто вроде Евангелия» [3, с. 213]. Б. Зайцев лишь в очень общих чертах представляет читателю дантовскую поэму, повторяя хорошо известные рассуждения о буквальном и нравственно-аллегорическом смысле «Комедии», о путешествии человеческой души по загробному миру. Он даже перестает ссылаться на современных ему специалистов по Данте (Крауса, Дж. Скартаццини, автора известного трехтомника «Дантовская энциклопедия», Милан, 1896–1905), мнения которых он приводит в связи с биографией поэта и его более ранними произведениями. Он ограничивается краткими и образными характеристиками; «научный» метод сменяется на поэтический. Б. Зайцев упоминает (не называя) о многочисленных исследованиях «Божественной комедии» в самых разнообразных ее аспектах и мельчайших деталях — «лингвистика, грамматика, синтаксис, метрика, характеристика метафор», статистика, объяснение темных мест и т. д. («кажется, не сосчитаны еще лишь запятые» [3, с. 213]) — и как бы отмежевывается от них, давая понять, что сути они не проясняют.

Посмотрим, как Зайцев пытается определить эту суть:

«Мне всегда казалось, что главная художническая сила Комедии, главное ее очарование — само Слово» [3, с. 214].

«...по поводу “Ада”: при всей изобразительности деталей, в нем также слово, его своеобычность, сама манера произнесения этих удивительных стихов, превышает все» [3, с. 215].

«Слово и тон Комедии — единственны в мировой литературе. По силе и первозданности выражения можно их равнять лишь с Библией. Это не отнимает у Данте привкуса личного, того неповторимого, что есть одно из волшебств искусства» [3, с. 215].

«И в этой цельности нигде (как и в Библии) не встретишь и следа залощенности, середины. Никогда не скажешь: “Ни холоден, ни горяч, но тепел”. Все предельно» [3, с. 215].

Ядро этих характеристик — уподобление «Божественной комедии» Священному Писанию: дважды упоминается Библия, один раз Евангелие и один раз Слово с большой буквы. Совершенно очевидно, что призыв Данте в письме к Кан Гранде делла Скала комментировать его поэму в четырех смыслах, применимых ранее лишь к священным текстам, был воспринят и Б. Зайцевым, выявившим связь поэтического слова (с маленькой буквы) со Словом-Логосом (с большой буквы). Б. Зайцев предлагает видеть в загробном путешествии поэта путь самого Данте, путь всякого человека и путь всего человечества. И цель этого пути — спасение. Отмечает Б. Зайцев и гармонию «Божественной комедии», которую он определяет как «вольное, естественное сожительство непосредственно-художественного с религиозно-философским, политическим, церковным» [3, с. 217], в чем видит корень ее непреходящего успеха: «Потому-то разные люди с одинаковым почтением приближались и будут приближаться к ней: поэты, теологи, моралисты, историки средневековья, историки итальянского Ренессанса» [3, с. 217]. Здесь, на наш взгляд, также можно усмотреть скрытую параллель со Священным Писанием, обращенным к каждому.

Завершается статья словами о посмертной славе Данте и ее символах — лавровом венце и орле, которые сопутствуют великому флорентийцу на его многочисленных изображениях. Напомним, что «Данте и его поэма» были последним сочинением, написанным писателем в России.

Первым же трудом в эмиграции стал очерк «Преподобный Сергий Радонежский», опубликованный в Париже в 1925 г. Остановимся кратко на нем и попытаемся ответить на вопрос, случайно или нет такое соседство.

В эмиграции Б. Зайцев приходит к глубокому переосмыслению своих прежних взглядов. Главной темой его творчества становится Святая Русь[1], которую он ищет в русских подвижниках, в монастырях, в русских писателях (В.А. Жуковский, И.С. Тургенев, А.П. Чехов и др.). И первым опытом в этой области становится жизнеописание преподобного Сергия, «игумена земли русской».

Б. Зайцев использовал для работы агиографические и историографические труды, соединив в своем очерке черты как житийной, так и исторической литературы. Он опирался на «Житие» Епифания Премудрого (начало XV в.), но еще в большей степени на сочинение иеромонаха Никона, который в 1885 г. составил своеобразный компендиум, используя информацию из житий и летописных источников. Вместе с тем использовал Б. Зайцев и исторические труды о преп. Сергии (В.О. Ключевского, Е.Е. Голубинского). Историографические отступления встречаются на протяжении всего зайцевского повествования, а в конце текста он помещает подробные исторические комментарии. Таким образом, он создает особый жанр, сочетающий в себе черты агиографической и исторической литературы, его называют по-разному — очерком, биографией, неожитием[2]. Рассмотрим основные особенности очерка «Преподобный Сергий Радонежский».

Почти все писавшие о преп. Сергии говорили о его «государственном масштабе» (это слова из письма И. Шмелёва к О.А. Бредиус-Субботиной; религиозный философ Иван Ильин также подчеркивал государственное значение преп. Сергия — «Белая идея», 1926). Этот же аспект интересует и Б. Зайцева. Важна для него и идея национальной идентичности преп. Сергия. Этим объясняется проходящее через все произведение сопоставление Сергия с Франциском Ассизским. Но главное для Б. Зайцева — понять облик преп. Сергия, увидеть его личность, поэтому он не столько пишет житие, сколько описывает жизнь: «*Присмотримся же к его жизни*» [17, с. 152].

1 Ср. его слова: «Для нас Россия осталась больше в снах, иногда в выражении глаз русских, в косичках русских девочек, в запахе полей августовских и, главнейшее, в облике России духа, — во Святой Руси» [9].

2 «Преподобный Сергий Радонежский» Б. Зайцева анализируется в целом ряде работ: [14; 4; 15; 2; 16; 11].

Б. Зайцев выделяет эту фразу. Он подчеркивает тем самым, что создает живой облик Сергия. Несмотря на множество агиографических и исторических отсылок, в очерке присутствует несомненная авторская линия: попытки проникнуть в суть личности великого святого.

Итак, в центре внимания писателя — живой человек (как и в случае с Данте). Б. Зайцев показывает формирование и развитие его личности, прослеживает, как из скромного мальчика Варфоломея вырастает монах Сергий, пустынник, молитвенник, а затем религиозный и политический деятель. Каждому этапу посвящена отдельная главка: «Отшельник», «Игумен», «Святой Сергий чудотворец и наставник», «Преподобный Сергий и церковь» и «Сергий и государство».

Отметим также, что, в отличие от житий, в очерке Б. Зайцева довольно мало рассказывается о чудесах, сотворенных Сергием, например, очень яркое чудо возглашения во чреве матери опущено. Об остальных повествуется приглушенно. Для Б. Зайцева важен в первую очередь человек, личность которого автор пытается понять. Отсюда — множество собственных размышлений и предположений о преп. Сергии, о мотивах его поступков, отсюда поэтический стиль как одно из средств передачи духа преп. Сергия (вспомним, что тот же прием имеет место и в статье «Данте и его поэма»).

Этим же объясняется и сравнение Сергия с Франциском Ассизским, с Феодосием Печерским, Антонием Печерским и другими святыми, в результате которого делаются выводы о том, что преп. Сергий не такой, как они. Описывая аскезу Сергия, его стремление в «выпрямлении души к единой вертикали» [17, с. 160], Б. Зайцев сравнивает ее с экстатичностью Франциска Ассизского и приходит к выводу, что юродство чуждо Сергию, в нем «не-надломленность, неэкстатичность» и «решительно ничего нет болезненного», он «умерен, прост, сдержан» [17, с. 161], в нем «дух первохристианской простоты и бедности» [17, с. 163]. Эта простота святости и есть суть образа Сергия. Рассказывая о событиях жизни Сергия, Б. Зайцев выступает в роли постороннего наблюдателя, которому не дано проникнуть в душу героя, понять его мысли и чувства. Личность преподобного Сергия раскрывается через его поступки, а не через изображение внутреннего мира.

Еще одна важная характеристика произведения Б. Зайцева заключается в том, что русская история является не просто фоном, на котором разворачивается жизнь святого, а, можно сказать, действующим лицом по-

вествования; и в этом принципиальное отличие зайцевского сочинения от жития Епифания Премудрого. Кроме того, в предисловии к своему очерку Б. Зайцев, как и в случае с Данте, указывает на «связь времен»: «Автору казалось, что сейчас особенно уместен опыт — очень скромный — вновь, в меру сил, восстановить в памяти знающих и рассказать незнающим дела и жизнь великого святителя» [13, с. 152].

Б. Зайцев ставит актуальный и для его времени вопрос: как в отшельнике, в скромном игумене, а не политике, проявились силы противостояния врагу; ведь Сергий дал великому князю Дмитрию благословение на Куликовскую битву. Здесь снова проявляются характерные черты преподобного Сергия: «До сих пор Сергий был тихим отшельником, плотником, скромным игуменом и воспитателем, святым. Теперь стоял перед трудным делом: благословение на кровь... Сергий не особенно ценил печальные дела земли... Но не его стихия крайность. Если на трагической земле идет трагическое дело, он благословит ту сторону, которую считает правой. Он не за войну, но раз она случилась, за народ и за Россию, православных. Как наставник и утешитель, "Параклет" России, он не может оставаться безучастным» [17, с. 187]. Размышляя об этом поступке Сергия, Б. Зайцев обращается и к событиям XX в. и пытается ответить на вопрос о сопротивлении злу силой. Вспомним, что и в очерке о Данте Б. Зайцев, хоть и не столь явно, также пытается нащупать параллели с собственной жизнью и эпохой.

Посмотрим теперь, как Б. Зайцев изображает преп. Сергия. В отличие от Епифания, занимающегося «плетением словес», Б. Зайцев пишет просто и поэтически. Он описывает преп. Сергия как «скромного монаха», «простого с виду»: «Как удивительно естественно и незаметно все в нем! <...> Негромкий голос, тихие движения, лицо покойное, святого плотника великорусского. Такой он даже на иконе — через всю ее условность — образ невидного и обаятельного в задушевности своей пейзажа русского, русской души. В нем наши ржи и васильки, березы и зеркальность вод, ласточки и кресты, и несравнимое ни с чем благоухание России. Все — возведенное к предельной легкости, чистоте» [17, с. 172]. Это, конечно, не житийный портрет, в нем подчеркиваются личные, а также национальные черты преп. Сергия. Немногочисленные эпитеты используются не столько для украшения, сколько для характеристики героя. Тот же прозрачный поэтичный стиль, а также использование природных образов, уже намечается и в ста-

тье «Данте и его поэма», в первую очередь для характеристики «Комедии» (ср.: «В Чистилище можно любоваться таинственными камышами, голубовато-серебристым утром, росою, которой Вергилий омывает лицо Данте, обгорелое в Аду. <...> В Чистилище является природа: здесь море, скалы, удивительные луга, дивные деревья. Бледно-зеленоваты, туманно-золотисты краски его. <...> Рай весь прозрачен, как эфирные моря, пронизанные светом» [3, с. 214]).

Для изображения преп. Сергия Б. Зайцев часто прибегает к «световым» и «огненным» эпитетам: «светлые видения», «дивный свет», «небесный свет», «блистающие одежды», «легкий небесный пламень», «ослепительный свет», «друг легкого небесного огня», «свет, легкость, огонь его духа». Это позволяет сосредоточить внимание на духовном аспекте личности святого. Как мы помним, те же световые образы используются и в описании облика, внешнего и внутреннего, Данте.

Таким образом, и Данте, и преподобный Сергий Радонежский (которые были, кстати, почти современниками — 1265–1321 и 1314–1392 гг. соответственно) изображены Б. Зайцевым как светочи и ориентиры в «сумрачном лесу» жизни. Их жизненный опыт, представленный в контексте их непростых эпох, служит источником сил и утешения для Б. Зайцева, предлагая модели жизненного поведения, позволяющего из ужаса и мрака выбраться к свету и Истине. Что касается Данте, то именно как «поэта справедливости в самом широком смысле слова» воспринимала его русская культура: «Неукротимая свобода духа, чаяние братства, гражданская доблесть и жажда духовного преображения, мера скорби и мера ненависти, бытийственная философия и крестный путь через тернии к звездам — вот что было определяющим в “русском” Данте» [1, с. 193]. А последние слова очерка о преп. Сергии прямо указывают на его роль в жизни русского человека: «В тяжелые времена крови, насилия, свирепости, предательств, подлости — неземной облик Сергия утоляет и поддерживает. Не оставив по себе писаний, Сергий будто бы ничему не учит. Но он учит именно всем обликом своим: одним он утешение и освежение, другим — немой укор. Безмолвно Сергий учит самому простому: правде, прямоте, мужественности, труду, благоговению и вере» [17, с. 200].

Отметим в заключение еще одно сходство, сближающее этих двух великих людей. «Божественная комедия» завершается созерцанием Троицы,

достижением цели длительного путешествия по загробному миру и по человеческой жизни одновременно. А преподобный Сергий создает монастырь Пресвятой Троицы, символа единства и любви, вечности.

Список литературы

Исследования

1 *Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта...» Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. 220 с.

2 *Ветрова М.В.* Агиографическое и историографическое в очерке Бориса Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» // Культура народов Причерноморья. 2001. № 23. С. 139–147.

3 Данте: pro et contra: личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей: антология. СПб.: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2011. 958 с.

4 *Евдокимова Е.А.* Личность преподобного Сергия Радонежского в прозе Бориса Зайцева // Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях: материалы научной конференции. Альманах. СПб., Казань, 2014. Вып. 2. С. 187–191.

5 *Елина Н.Г.* «В подвал спускался с рукописью “Ада”...» (Письма Б.К. Зайцева) // Иерусалимский журнал. Jerusalem literary review. 2000. № 4. С. 275–278.

6 *Любомудров А.М.* Книга Бориса Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» // Литература и история. Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XIX веков / под ред. Ю.В. Стенника. СПб.: Наука, 1992. С. 263–279.

7 *Прокопов Т.* Русский «Ад» Бориса Зайцева // Иные берега. 2014. № 4 (36). С. 129–143.

8 Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия / ред.-сост. А. Д’Амелия, Д. Рицци. М.: Политическая энциклопедия, 2019. 863 с.

9 *Синельникова Г.П.* Неожитие Б. Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» // Культура и текст. 2005. № 9. С. 144–152.

10 *Солнцева Н.М.* Святой Сергий Радонежский и литература XX века // Stephanos: мультиязычный научный журнал. 2014. № 6. С. 12–24.

11 *Хатидже Б.* Традиции древнерусских житий в прозе Б.К. Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» // Современная наука. Сер. Гуманитарные науки. 2017. № 4. С. 50–53.

12 *Шиляева А.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк: Волга, 1971. 175 с.

Источники

13 *Зайцев Б.К.* Данте и его поэма. М.: Вега, 1922. 32 с.

14 *Зайцев Б.К.* Италия. Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1923. 34 с.

15 *Зайцев Б.К.* «Юбилей». Заметка о печальном юбилее // Русская мысль. 1947. 3 сент. № 22.

16 *Зайцев Б.К.* Данте: судьба // Возрождение. 1965. № 166 (октябрь). С. 7–11.

17 Сергий Радонежский: Сб. / сост. В.А. Десятников. М.: Патриот, 1991. 540 с.

References

1 Asoian, A.A. *"Pochtite vysochaishego poeta..." Sud'ba "Bozhestvennoi komedii" Dante v Rossii* [*"Honour the Supreme Poet..." The Fate of Dante's "Divine Comedy" in Russia*]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 220 p. (In Russ.)

2 Vetrova, M.V. "Agiograficheskoe i istoriograficheskoe v ocherke Borisa Zaitseva 'Prepodobnyi Sergii Radonezhskii'." ["Hagiographic and Historiographic in Boris Zaitsev's Essay 'Saint Sergius of Radonezh'."] *Kul'tura narodov Prichernomor'ia*, no. 23, 2001, pp. 139–147. (In Russ.)

3 *Dante: pro et contra: lichnost' i nasledie Dante v otsenke russkih myslitelei, pisatelei, issledovatelei: antologiia* [*Dante: pro et contra. Dante's Personality and Heritage as Seen by Russian Thinkers, Writers and Scholars. An Anthology*]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Russkoi Hristianskoi gumanitarnoi akademii Publ., 2011. 958 p. (In Russ.)

4 Evdokimova, E.A. "Lichnost' prepodobnogo Sergiia Radonezhskogo v proze Borisa Zaitseva" ["Saint Sergius of Radonezh's Personality in Boris Zaitsev's Prose"]. *Drevniaia Rus': vo vremeni, v lichnostiah, v ideiakh: materialy nauchnoi konferentsii. Al'manakh* [*Ancient Russia: in Time, in Personalities, in Ideas: proceedings of a scientific conference. Almanac*], issue 2. St. Petersburg, Kazan, 2014, pp. 187–191. (In Russ.)

5 Elina, N.G. "'V podval spuskalsia s rukopis'iu 'Ada'...' (Pis'ma B.K. Zaitseva)" ["'I Went Down to the Basement with a Manuscript of 'Inferno'...' (B. Zaitsev's Letters)"]. *Erusalimskii zhurnal. Jerusalem literary review*, no. 4, 2000, pp. 275–278. (In Russ.)

6 Liubomudrov, A.M. "Kniga Borisa Zaitseva 'Prepodobnyi Sergii Radonezhskii'." [Boris Zaitsev's Book 'Saint Sergius of Radonezh'."]. Stennik, Iu.V., editor. *Literatura i istoriia. Istoricheskii protsess v tvorcheskom soznanii russkikh pisatelei XVIII–XIX vekov* [*Literature and History. The Historical Process in the Creative Mind of Russian Writers of the 18th–19th Centuries*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992, pp. 263–279. (In Russ.)

7 Prokopov, T. "Russkii 'Ad' Borisa Zaitseva" ["Boris Zaitsev's Russian 'Inferno'."] *Inye berega*, no. 4 (36), 2014, pp. 129–143. (In Russ.)

8 D'Amelia, A., and D. Ricci, editors. *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoi polovine XX veka. Entsiklopediia* [*Russian Presence in Italy in the First Half of the 20th Century: Encyclopedia*]. Moscow, Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2019. 863 p. (In Russ.)

9 Sinel’nikova, G.P. “Neozhitie B. Zaitseva ‘Prepodobnyi Sergii Radonezhskii’.” [“B. Zaitsev’s Neo-Legend ‘Saint Sergius of Radonezh’.”]. *Kul’tura i tekst*, no. 9, 2005, pp. 144–152. (In Russ.)

10 Solntseva, N.M. “Sviatoi Sergii Radonezhskii i literatura XX veka” [“St. Sergius of Radonezh and Literature of 20 Century”]. *Stephanos: mul’tiiazychnyi nauchnyi zhurnal*, no. 6, 2014, pp. 12–24. (In Russ.)

11 Hatidzhe, B. “Traditsii drevnerusskikh zhitii v proze B.K. Zaitseva ‘Prepodobnyi Sergii Radonezhskii’.” [“Traditions of the Ancient Living in Prose B.K. Zaitsev ‘The Religious Sergey Radonezhsky’.”]. *Sovremennaia nauka. Ser. Gumanitarnye nauki,* no. 4. 2017, pp. 50–53. (In Russ.)

12 Shiliaeva, A. *Boris Zaitsev i ego belletrizovannye biografii* [*Boris Zaitsev and His Fictional Biographies*]. New York, Volga Publ., 1971. 175 p. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ЛИЧНОСТЬ Н.С. ГУМИЛЕВА КАК ЭТАЛОН ПОВЕДЕНИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ПОВЕСТИ В.В. НАБОКОВА «СОГЛЯДАТАЙ»

© 2021 г. А.В. Филатов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 марта 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 03 сентября 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-198-211

Аннотация: Статья посвящена анализу интертекстуального уровня повести В.В. Набокова «Соглядатай». Особое внимание уделяется анализу реминисценций и цитат из литературного наследия Н.С. Гумилева, творчество которого В.В. Набоков хорошо знал и любил. Доказывается, что мифологизированный образ поэта-воина, а также образы героев произведений Н.С. Гумилева являются основой стратегии самопрезентации центрального персонажа повести Смурова. Будучи творческой личностью, герой создает себе вымышленную биографию, чтобы произвести впечатление на общество русских эмигрантов, в особенности на девушку Ваню, в которую влюблен. Однако обнаруженные и проанализированные отсылки к текстам поэта-акмеиста демонстрируют все большее расхождение между мужественными и самоотверженными персонажами Н.С. Гумилева и Смуровым, который хочет выглядеть героем в глазах других, а не быть таковым на самом деле. Ирония В.В. Набокова заключается в том, что настоящий Смуров оказывается двойником комического героя чеховского рассказа «Роман с контрабасом», также упомянутого в повести, что дешифруется благодаря реминисценциям на произведения А.П. Чехова.

Ключевые слова: Н.С. Гумилев, В.В. Набоков, «Соглядатай», Смуров, интертекстуальность, литература русской эмиграции.

Информация об авторе: Антон Владимирович Филатов — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6683-9376

E-mail: avphilatov@yandex.ru

Для цитирования: *Филатов А.В.* Личность Н.С. Гумилева как эталон поведения главного героя в повести В.В. Набокова «Соглядатай» // Studia Litterarum. Т. 6, № 2. С. 198–211. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-198-211



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

THE PERSONALITY OF N.S. GUMILEV AS A STANDARD FOR THE MAIN CHARACTER'S BEHAVIOR IN V.V. NABOKOV'S NOVEL *THE EYE*

© 2021. Anton V. Filatov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
M.V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: March 05, 2020
Approved after reviewing: September 03, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article considers the intertextual level of V.V. Nabokov's novel *The Eye*. Particular attention is paid to the analysis of reminiscences and citations from N.S. Gumilev's literary works, which were known and appreciated by V.V. Nabokov. It is proved that the mythologized image of the poet and warrior, as well as Gumilev's characters, are the basis of the self-presentation strategy of Smurov, the central character of the novel. Being a creative person, he invents a fictional biography for himself in order to impress the society of Russian emigrants, especially the girl Vanya, with whom he is in love. However, numerous reminiscences to the Acmeist poet's texts demonstrate an increasing discrepancy between the courageous and selfless characters of Gumilev and Smurov, who wants to look like a hero to the others, and not to be one in reality. The irony of Nabokov is that the real Smurov turns out to be a double of the comic character of A.P. Chekhov's story *Romance with Double Bass*, also mentioned in the story, which is decrypted due to reminiscences on Chekhov's works.

Keywords: N.S. Gumilev, V.V. Nabokov, *The Eye*, Smurov, intertextuality, Russian Émigré Literature.

Information about the author: Anton V. Filatov, PhD in Philology, Research Assistant, 1) A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Lecturer, 2) Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6683-9376

E-mail: avphilatov@yandex.ru

For citation: Filatov, A.V. "The Personality of N.S. Gumilev as a Standard for the Main Character's Behavior in V.V. Nabokov's Novel *The Eye*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 198–211. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-198-211

Жизнь и творчество Николая Гумилева оказали большое влияние на писателей первой волны эмиграции, многие из которых (например, Г.В. Адамович и Г.В. Иванов) были лично знакомы с основателем акмеизма. Известно, что «образ, поэтика и манера литературной критики Гумилева в разной степени, но всю жизнь привлекали Набокова» [5, с. 798]. В его прозе влияние старшего современника в первую очередь обнаруживается в особом типе героической личности, который В.Е. Александров [1, с. 267–270] находит в романах «Подвиг» (1932), «Приглашение на казнь» (1936), «Дар» (1938) и других. Логично предположить, что истоки этого типа следует искать в ранней прозе В.В. Набокова, созданной в то время, когда влияние Н.С. Гумилева на молодого писателя было особенно сильным.

Одним из таких текстов, на наш взгляд, является повесть «Соглядатай» (1930). По мнению Н. Берберовой, во время работы над этим произведением «Набоков созрел, и с этой поры для него открылся путь одного из крупнейших писателей нашего времени» [11, с. 278]. В данном тексте дали о себе знать характерные для стиля писателя художественные приемы, в числе которых, помимо усложненной нарративной структуры, следует назвать и разветвленную сеть интертекстуальных отсылок.

Полигенетичность образа главного героя повести — русского эмигранта Смурова, «соглядатайствующего», как мы узнаем в финале, за самим собой, — не раз отмечалась исследователями. А. Долинин раскрывает его связь с творчеством Ф.М. Достоевского, указывая на героя повести «Двойник» Голядкина [3, с. 11], фамилия которого перекликается с названием набоковского произведения (благодаря частичной парономазии начальных звуковых комплексов «голяд» — «согляд»), не говоря уже о центральной для

обоих произведений теме двойничества (подробнее см.: [9]). И.В. Миронова называет основным прообразом Смурова Павла Федоровича Смердякова, находя общие мотивы в поведении героев и близкие смысловые ассоциации с их фамилиями: «И та, и другая фамилии, дополняя друг друга, вызывают образ смерти» [6, с. 56]. О.Ю. Сконечная обнаруживает в «Соглядатае» «реминисценцию из знаменитой повести Михаила Кузмина “Крылья”. Главного героя “Крыльев” зовут Ваня Смуров, и, отраженная в зеркале Кузмина, версия единства Смурова и Вани (напомним, так в произведении В.В. Набокова зовут героиню, в которую безответно влюблен центральный персонаж. — *А.Ф.*) получает комически звучащее в набоковском тексте подтверждение» [7, с. 208]. Не только на уровне ономастики, но и на более глубоких (сюжетном, идейном и т. д.) уровнях исследователи обнаруживают частично подсказанные самим В.В. Набоковым реминисценции из произведений И.Ф. Богдановича, А.П. Чехова, Э. По, Л. Кэрролла, М. Метерлинка и А. Кристи (см.: [2]).

По словам самого автора, «тему “Соглядатая” составляет предпринятое героем расследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно» [13, с. 52]. Каждый человек для Смурова — это зеркало, создающее свою уникальную версию его образа. Герой с азартом коллекционера стремится собрать все свои проекции в чужих сознаниях, как будто пытаясь достичь внутренней целостности: «Ведь меня нет, — есть только *тысячи зеркал, которые меня отражают*» (здесь и далее курсив наш. — *А.Ф.*) [14, с. 93]. Однако Смуров далеко не всегда занимает роль пассивного наблюдателя: нередко герой пытается активно повлиять на восприятие своей персоны, чтобы создать нужный ему образ. Причем зачастую стратегия самопрезентации персонажа построена по героической модели поведения, обладающей легко дешифруемыми «гумилевскими» чертами, которые он мог почерпнуть из книг поэта, судя по сюжету, хорошо ему знакомых. Благодаря особому, остраненному типу повествования читатель может как бы со стороны (но на самом деле воспринимая все с точки зрения самого Смурова) взглянуть на главного героя и увидеть тот вариант его образа, который он пытается создать в обществе русских эмигрантов, особенно ориентируясь на восприятие Вани.

Несмотря на очевидную «лжегероичность» Смурова, в котором В.Ф. Ходасевичу виделся «художественный шарлатан, самозванец, человек бездарный, по существу, чуждый творчеству» [17, с. 393], герой В.В. Набоко-

ва вовсе не является заурядной натурой. Напротив, Смуров, как бы низок, труслив и мелочен он ни был, личность творческая, создающая свою жизнь как легенду, подобно русским символистам. После попытки самоубийства и мнимой смерти герой воспринимает весь мир как продукт собственного сознания — и осмысляет его в литературных терминах: «...мое воображение при жизни было так мощно, так пружинисто, что теперь хватало его надолго. Оно продолжало *разрабатывать тему* выздоровления и довольно скоро выписало меня из больницы» [14, с. 54]. Такое же «авторское» отношение прослеживается у Смурова к другим людям: «По желанию моему я *ускоряю* или, напротив, *довожу до смешной медлительности* движение всех этих людей, *группирую их по-разному*, *делаю из них разные узоры, освещаю их то снизу, то сбоку*... Так, все их бытие было для меня только *экраном*» [14, с. 87]. Некоторые персонажи обращают внимание на поэтическую сторону личности Смурова: «Матильда, которая лукаво спрашивала меня, *не пишу ли стихов*...»; «В вас мне все нравится, — сказала Ваня. — Даже ваше *поэтическое воображение*». Заведя роман с горничной Хрущовых, главный герой выдает себя за «иностранца-поэта» [14, с. 47, 89, 79]. В конце концов, Смуров сам интересуется книгами и любит их: он преподает литературу в семье, где служит гувернером, устраивается на работу в книжную лавку, а в финале признается: «И пускай сам по себе я пошловат, подловат, пускай никто не знает, не ценит того замечательного, что есть во мне, — моей фантазии, моей эрудиции, *моего литературного дара*...» [14, с. 93]. Последнее замечание помогает понять позицию В.Ф. Ходасевича, справедливую в том отношении, что Смуров не является художником в высоком смысле слова, поскольку не имеет в душе того ценностного ориентира, согласно которому выстраивался бы создаваемый им художественный мир. Образ главного героя бесконечно множится, раскрываясь в сознаниях других персонажей, но не существуя вне их: «Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет» [14, с. 93].

Тем не менее, на наш взгляд, именно интерес главного героя к книгам помогает понять его поведение. Заметим, что книги в повести являются важными художественными деталями, способными многое сказать о своих читателях. Так, любовница Смурова Матильда советует ему прочесть книжку — «что-то по-французски о какой-то русской девице Ариадне» [14, с. 48]. Как указывает Н.И. Толстая, речь в данном случае идет о романе Клода Анэ «Русская девушка Ариадна» (1920) [10, с. 533]. По ассоциации Смуров

вспоминает, что его петербуржская любовница-портниха тоже когда-то советовала ему «прочесть какую-то книжку (“Мурочка, история одной жизни”)» [14, с. 48], которую Н.И. Толстая соотносит с романом А.А. Вербицкой «История одной жизни» (1903) [10, с. 533]. Оба романа в свое время были достаточно известными и затрагивали «передовые» вопросы женской эмансипации и сексуальной свободы. По верному замечанию О.Ю. Сконечной, «для Набокова Вербицкая — образец низкого чтива» [8, с. 708], поскольку именно в таком контексте писатель упоминает ее в эссе «Юбилей» (1927). Таким образом, книги характеризуют любовниц Смурова как непримечательных и заурядных женщин, не имеющих литературного вкуса. О книготорговце Вайнштоке сказано, что «он любил Эдгара По, приключения, разоблачения, пророческие сны и паутинный ужас тайных обществ» [14, с. 63], — еще одно «книжное» определение, соотносящееся с увлечением Вайнштока спиритизмом, причем в приведенном ряде однородных дополнений также перечислены темы творчества самого Э. По.

Схожим образом охарактеризован и Смуров. До попытки самоубийства его поведение комично (не случайно герой читает своим воспитанникам «смешной чеховский рассказ» [14, с. 47] «Роман с контрабасом», в чем можно видеть намек В.В. Набокова на близость Смурова и чеховского Смычкова [3, с. 14]) и даже антигероично. Так, он признается, что «никогда бы не мог ударить человека», что «несведущ в мужественных приемах» [14, с. 50], умоляет о пощаде своего обидчика — мужа Матильды Кошмарина, — ложно ссылаясь на больное сердце. В данном эпизоде Смуров иронически пародирует «гумилевский» тип личности, а именно улыбку, с которой храбрый человек должен встречать любой удар судьбы: во время эпизода с Кошмариным на его лице «была *улыбка*, и, кажется, *угодливая*» [14, с. 49]. Для В.В. Набокова способность улыбаться даже перед лицом смертельной опасности имела устойчивую ассоциацию с Н.С. Гумилевым: «Одной из главных причин, по которой <...> ленинские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы <...> *поэт продолжал улыбаться*» [16, с. 473]. Мотив предсмертной улыбки, символизирующей внутреннее торжество жертвы над палачами, присутствует в романах «Дар» и «Бледный огонь», являясь важной чертой в образах, воплощающих гумилевский тип личности, который в «Соглядатае» только пародируется. Пародия продолжается и в момент приготовлений к самоубийству, когда мысли Смурова пе-

рекликаются с обыгранными В.В. Набоковым в «Подвиге» [4, с. 190] строками стихотворения Н.С. Гумилева «Я и вы» (1917):

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: вставай!
[12, т. 3, с. 145][1]

Сравним в «Соглядатае»: «По счастью, знакомая мне комнатка оказалась свободной, и старушка-хозяйка стала сразу *стелить мне постель... напрасные хлопоты* <...> *писать завещание было бы* столь же *нелепым*, как принять в такую минуту средство от выпадения волос...» [14, с. 51–52]. Но если лирический герой Н.С. Гумилева предвидит свою внезапную смерть в далеком путешествии, то герой В.В. Набокова как раз «умирает у постели», в своей комнате, по собственному желанию отказываясь от завещаний и прощальных писем. По-разному они воспринимают и смерть. Смуров в духе солипсизма полагает, что «вместе с человеком истребляется и весь мир, в пыль рассыпается предсмертное письмо и с ним все почтальоны» [14, с. 52], после смерти он не надеется ни на что иное, кроме небытия. Для героя Н.С. Гумилева смерть — это только момент перехода из одного мира в другой, но никак не конец существования и духовного пути. Наконец, в решении набоковского героя свести счеты с жизнью нет ничего героического. Причиной его самоубийства является нанесенное оскорбление, тогда как лирический герой Н.С. Гумилева если и задумывается о легкой смерти, как это происходит в стихотворении «Эзбекие» (1917):

1 О том, что данный текст был важен для В.В. Набокова, говорит его позднее стихотворение «Как любил я стихи Гумилева...» (1972), в котором обыгрываются мотивы первой приведенной строфы: «...И умру я не в летней беседке / от обжорства и от жары, / а с небесной бабочкой в клетке / на вершине дикой горы» (цит. по: [15, с. 297]).

Я женщиною был тогда измучен,
И ни соленый, свежий ветер моря,
Ни грохот экзотических базаров,
Ничто меня утешить не могло.
О смерти я тогда молился Богу
И сам ее приблизить был готов
[12, т. 3, с. 162], —

то все же находит в себе силы преодолеть духовную слабость и заявить, что «выше горя и глубже смерти — жизнь!» [12, т. 3, с. 162].

После знакомства Смурова с семьей Хрущовых и Ваней главный герой избирает для себя диаметрально противоположную стратегию поведения, в которой узнаются черты биографической легенды Н.С. Гумилева. Необходимо напомнить, что читателю доступна только психологическая точка зрения самого Смурова, поданная в качестве объективной при помощи использования нарративной техники остраненного повествования. Так, меняется качество улыбки героя: «Он держался прекрасно, *улыбался спокойно*, *немного грустной улыбкой*, медлившей у него на губах» [14, с. 59]. Особенности произношения, по мнению рассказчика, указывали на то, что «Смуров принадлежит *к лучшему петербургскому обществу*» [14, с. 60], как и Н.С. Гумилев. Реминисценции на тексты Н.С. Гумилева бросаются в глаза, когда герой делится своими впечатлениями о войне: «Трудно передать, какое *музыкальное наслаждение в жужжании пуль*, — или когда *летишь карьером в атаку*...» [14, с. 60]. Образы «жужжащих», «поющих» пуль и снарядов, а также сравнение этого звука с музыкой встречаются в военной поэзии и прозе Н.С. Гумилева: «И *жужжат шрапнели*, словно пчелы, / Собирая ярко красный мед»; «...я пошел, и приняли меня, / И дали мне винтовку и коня, / И поле, полное врагов могучих, / Гудящих грозно бомб и *пуль певучих*...» [12, т. 3, с. 53, 86]; «Три недели мы не слышали *свиста пуль, музыки, к которой привыкаешь, как к вину*...»; «...звук наших выстрелов сливался со страшно участившимся *жужжаньем немецких пуль*» [12, т. 6, с. 144, 174]. Близко автору «Записок кавалериста» и наслаждение в момент конной атаки: «...в должный момент нам скомандуют *идти в атаку или садиться на коней* и тем или другим мы приблизим ослепительную радость последней победы» [12, т. 6, с. 128]. Кстати, слово «кавалерист» проскальзывает в речи Мари-

анны Николаевны: «Человек, отнимающий жизнь у другого, всегда убийца, будь он палач или кавалерист» [14, с. 60], — доказывая эффективность смуровской стратегии выстраивания своего образа в чужом восприятии.

Выдуманная и рассказанная героем В.В. Набокова ялтинская история, явно перенасыщенная героикой, также содержит отсылку к стихотворению «Я и вы»: «дикая щель», в которой умирает лирический герой Н.С. Гумилева, в словах Смурова трансформируется в «горное ущелье»[2]: «Был я один в *горном ущелье и истекал кровью*» [14, с. 66]. Взятая из стихотворения ситуация, однако, не кончается смертью — вымышленный офицер Смуров добирается до Ялты, отлеживается там у друга и собирается бежать на север. Его арестовывают красноармейцы и, как реального Н.С. Гумилева, ведут на расстрел, но и здесь герой избегает участи своего «прототипа»: «Когда мы дошли до пакгауза и мне было велено *раздеться и стать к стене*, то я сунул руку за пазуху <...> и в следующий миг уложил из браунинга одного, другого и бросился бежать» [14, с. 66–67]. Таким образом, обращаясь к литературному и жизненному «материалу» поэта-офицера, Смуров доходит до гипермифологизации, выживая даже там, где погибают прототипы создаваемой им версии себя.

Наиболее адекватно стратегии набоковского героя отвечает восприятие Марианны Николаевны, которая «видит в Смурове блестящего и жестокого воина» [14, с. 70], тогда как Евгения Евгеньевна говорит о его застенчивости и впечатлительности, явно не веря рассказам «бывшего офицера». Но больше всего герой старается для Вани, в которую влюблен. Он приносит ей «томик Гумилева, певца мужественности» [14, с. 71]. Здесь снова делается акцент на «книжности» Смурова, на том, какое большое значение он придает литературе. Для него одинаково важно знать о Ване, «какие она читала книги, и что она думает о мире» [14, с. 77], т. е. читательский и жизненный опыт, по его мнению, равны друг другу и даже взаимозаменяемы. Проникнув в комнату Вани, Смуров, к своему большому сожалению, выясняет, что она читает не принесенную им книгу стихов, а нечто другое: «...на буфете же, распластанная, ничком лежащая книга — приключения какой-то русской девицы Ариадны» [14, с. 71], — тот самый бульварный роман Клода Анэ, который читала бывшая любовница героя Матильда. Здесь нужно вспомнить, что свое домашнее прозвище Ваня получила потому, что в детстве требовала, чтобы

2 О.Ю. Сконечная также находит в этом эпизоде реминисценции на стихотворение М.Ю. Лермонтова «Сон» [8, с. 711].

ее называли Монной-Ванной — по имени персонажа одноименной пьесы М. Метерлинка. По замечанию О.Ю. Сконечной, «маска Монны-Ванны <…> характеризует вкус героини как невзыскательный (ср. слова В.В. Набокова о “скверных пьесах метерлинковской традиции” <…>)» [8, с. 710].

Узнав, что девушка на самом деле давно любит другого, Смуров отдаляется от Вани и переключается на горничную Хрущовых, создавая для нее образ «иностранца-поэта», у которого «была несчастная любовь» [14, с. 79]. Как видно, после неудачи герой не перестает следовать гумилевскому типу, который в его случае настолько сливается с собственной личностью, что отголосок стихотворений Н.С. Гумилева слышится даже в мыслях персонажа: «…я ничего толком не знал, ослепленный той жгучей прелестью, <…> которую <…> никак нельзя себе присвоить, *как нельзя к имуществу своему приобщить яркость облаков в ветреный вечер* или запах цветка, который тянешь, тянешь до одури напряженными ноздрями и *никогда не можешь до конца вытянуть из венчика…*» [14, с. 77]. Сравним со стихами из «Шестого чувства» (1919):

Но что нам делать *с розовой зарей*
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо

[12, т. 4, с. 97].

В какой-то момент у Смурова появляется страстное желание узнать, какое представление о нем сформировалось у пишущего мемуары Романа Богдановича. В них герой видит залог собственного бессмертия: «…я знал, что такие пустые записи часто живут сотни лет и что читаешь их с удовольствием <…> я вполне был готов, к тому, что образ Смурова, предназначенный, быть может, *жить бессмертно*, *на радость книгочеям*, окажется для меня сюрпризом…» [14, с. 80–81]. Вероятно, именно в связи с этим мотивом «выхода в вечность» Смуров знакомится с содержанием записей Романа

Богдановича в трамвае, что снова отсылает нас к визионерскому стихотворению Н.С. Гумилева: «...как только я покинул эту улицу, ветер прекратился, — было поразительно тихо, и среди этой тишины ярко освещенный трамвай со стоном брал поворот. *Я вскочил в первый попавшийся номер*, прельстясь *трамвайным праздничным светом*, мне нужен был свет непременно, сейчас же... Найдя уютный уголок у передней двери, я с неистовой поспешностью вскрыл конверт» [14, с. 82–83]. Сравните у Н.С. Гумилева:

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе *огненную дорожку*
Он оставлял и при свете дня.
[12, т. 4, с. 81]

Но снова между набоковским текстом и источником — резкий контраст: лирический герой Н.С. Гумилева смотрит в окна трамвая и видит картины прошлого и будущего, расширяя духовные границы собственного сознания, а герой «Соглядатая», напротив, углублен в чтение и подсматривает образы чужого сознания, впитывая их в себя, как мыслящая «черная дыра». Момент окончания чтения совпадает с остановкой трамвая, ознаменованной голосом кондуктора: «“Конечная остановка, сударь”, — сказал надо мною суровый голос» [14, с. 85]. Если в стихотворении Н.С. Гумилева вагоновожатый как будто игнорирует просьбу героя остановить трамвай, уносящий его все дальше и дальше от действительности, то кондуктор насильно возвращает соглядатая в реальность, выгоняя его из пространства трамвая. И тот постыдный образ Смурова-вора, Смурова — «сексуального левши», — который персонаж В.В. Набокова обнаружил в записках Романа Богдановича, по иронии автора и становится истинным гарантом бессмертия неудавшегося героя.

Наконец, в эпизоде объяснения рассказчика с Ваней он застает героиню одну «*с книгой* на балконе» [14, с. 87]. Далее эта деталь повторяется на протяжении всей эмоциональной сцены, сопровождая ее завязку, кульминацию и развязку: «Она продолжала *смотреть* сквозь лорнет в *раскрытую книжку* <...>»; «Так дальше нельзя, нельзя выдержать, — забормотал я, то хватая ее за кисть, сразу напрягавшуюся, то *поворачивая покорный лист*

книги у нее на коленях...»; «...я быстро осветил чудесную перспективу нашего возможного счастья вдвоем и, наконец, почувствовав, что сейчас разрыдаюсь, *бросил с размаху об пол книгу*, которую почему-то держал в руках, и, повернувшись, навсегда оставил Ваню на балконе...» [14, с. 88–90]. Поскольку книга в эпизоде так и остается неназванной, В.В. Набоков предлагает читателю самому решить, была ли это «Русская девушка Ариадна» или все-таки Ваня читала томик «певца мужественности» Н.С. Гумилева. Возможно, ответ заключен в той характеристике, которую в этом эпизоде дает Смурову Ваня: «...вы очень добрый, и очень любите всех, и вообще *вы такой смешной и милый*» [14, с. 89]. Один из ключевых вариантов образа Смурова оказывается комическим, а не героическим, снова сближая его с чеховским Смычковым. Данную мысль усиливает реминисценция из «Вишневого сада», появляющаяся в этой сцене: «Она отошла к перилам балкончика, покашливая и щурясь на меня, и где-то *в небе наметился ровный, струнный звук*, заключительная нота» [14, с. 89]. Напомним знаменитую ремарку из пьесы: «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» [18, с. 234]. Намек на произведение писателя, вскрывающего через комическое начало ложный жизненный трагизм, как бы нейтрализует весь пафос любовной речи Смурова, а также вновь актуализирует подтекст «Романа с контрабасом», показывая, что, как бы ни хотел герой «Соглядатая» походить на Н.С. Гумилева, в жизни ему уготована участь персонажа чеховского фарса.

Таким образом, различные аллюзии и реминисценции, а также лейтмотив книги в повести В.В. Набокова не только являются маркерами многочисленных интертекстуальных пересечений, но и показывают, насколько «литературная» модель поведения Смурова далека от реального положения вещей и насколько эфемерной оказывается героичность персонажа, рожденная не личным опытом, а бурной фантазией и чтением художественных произведений. Сознательно ориентируясь на гумилевский тип личности в обществе семьи Хрущовых, их родственников и друзей, герой В.В. Набокова даже не подозревает, что, по замыслу автора, сам оказывается двойником чеховского персонажа из столь любимого им рассказа.

Список литературы

Исследования

1 *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.

2 *Бугаева Л.Д.* Парадигма интертекстуальности в «Соглядатае» В.В. Набокова // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2012. № 2. С. 26–34.

3 *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» — к «Отчаянию» // *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 9–41.

4 *Леденёв А.В.* Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века: дис. … д-ра филол. наук. М., 2006. 338 с.

5 *Маликова М.Э.* Примечания // *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 755–815.

6 *Миронова И.В.* Интертекстуальная интерпретация поэтики имени в романе В.В. Набокова «Соглядатай» // Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2008. № 7. С. 53–58.

7 *Сконечная О.Ю.* Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века // Звезда. 1996. № 11. С. 207–214.

8 *Сконечная О.Ю.* Примечания. «Соглядатай» // *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 707–714.

9 *Стрельникова Л.Ю.* Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова «Соглядатай» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. С. 26–32.

10 *Толстая Н.И.* Комментарий // *Набоков В.В.* Круг: Поэтические произведения; Рассказы. Л.: Худож. лит., 1990. С. 530–546.

Источники

11 *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита» // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 277–300.

12 *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.

13 *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Соглядатай» («The Eye») // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 50–52.

14 *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. 848 с.

15 *Набоков В.В.* Стихи. Ann Arbor: Ardis, 1979. 337 с.

16 Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе / ред.-сост. Н. Мельников. М.: Изд-во Независимая газета, 2002. 700 с.

17 *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. 572 с.

18 *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 13. 530 с.

References

1 Aleksandrov, V.E. *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika* [*Nabokov and the Hereafter: Metaphysics, Ethics, Aesthetics*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1999. 320 p. (In Russ.)

2 Bugaeva, L.D. "Paradigma intertekstual'nosti v 'Sogliadatae' V.V. Nabokova" ["The Intertextual Paradigm in Nabokov's *The Eye*"]. *Vestnik SPbGU. Seriia 9,* no. 2, 2012, pp. 26–34. (In Russ.)

3 Dolinin, A. "Istinnaia zhizn' pisatelia Sirina: ot 'Sogliadataia' – k 'Otchaianiiu'." ["The True Life of the Writer Sirin: from *The Eye* to *Despair*"]. Nabokov, V.V. *Russkii period. Sobranie sochinenii: v 5 t.* [*Russian Period. Collected Works: in 5 vols.*], vol. 3. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2006, pp. 9–41. (In Russ.)

4 Ledenev, A.V. *Poetika i stilistika V.V. Nabokova v kontekste khudozhestvennykh iskanii kontsa XIX – pervoi poloviny XX veka: dis. ... d-ra filol. nauk* [*V.V. Nabokov's Poetics and Stylistics in the Context of Artistic Searches of the Late 19th – First Half of the 20th Centuries: PhD thesis*]. Moscow, 2006. 338 p. (In Russ.)

5 Malikova, M.E. "Primechaniia" ["Commentary"]. Nabokov, V.V. *Russkii period. Sobranie sochinenii: v 5 t.* [*Russian Period. Collected Works: in 5 vols.*], vol. 1. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2004, pp. 755–815. (In Russ.)

6 Mironova, I.V. "Intertekstual'naia interpretatsiia poetiki imeni v romane V.V. Nabokova 'Sogliadatai'." ["Intertextual Interpretation of the Name Poetics in V.V. Nabokov's Novel *The Eye*"]. *Vestnik VolGU. Seriia 9: Issledovaniia molodykh uchenykh,* no. 7, 2008, pp. 53–58. (In Russ.)

7 Skonechnaia, O.Iu. "Liudi lunnogo sveta v russkoi proze Nabokova. K voprosu o nabokovskom parodirovanii motivov Serebrianogo veka" ["People of the Moonlight in Nabokov's Russian Prose. On Nabokov's Parodying of Silver Age Motifs"]. *Zvezda,* no. 11, 1996, pp. 207–214. (In Russ.)

8 Skonechnaia, O.Iu. "Primechaniia. 'Sogliadatai'." ["*The Eye*. Commentary"]. Nabokov, V.V. *Russkii period. Sobranie sochinenii: v 5 t.* [*Russian Period. Collected Works: in 5 vols.*], vol. 3. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2006, pp. 707–714. (In Russ.)

9 Strel'nikova, L.Iu. "Dvoinichestvo personazhei kak strategiia modernistskoi igry v povesti V. Nabokova 'Sogliadatai'." ["Duplicity of the Characters as the Strategy of the Modernist Game in the Novel *The Eye* by V. Nabokov"]. *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina,* no. 3, 2015, pp. 26–32. (In Russ.)

10 Tolstaia, N.I. "Kommentarii" ["Commentary"]. Nabokov, V.V. *Krug: Poeticheskie proizvedeniia; Rasskazy* [*Circle: Poetry; Short Stories*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 530–546. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52+
83.3(2Рос=Рус)6

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ПРОЗА ПЛАТОНОВА 1941–1945 ГГ.

© 2021 г. Р. Ходел
Университет Гамбурга, Гамбург, Германия
Дата поступления статьи: 11 ноября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 января 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-212-237

Аннотация: Проводится сравнительный анализ военных рассказов А. Платонова (1941–1945) и произведений Л. Толстого «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года», «Война и мир» и «Хаджи Мурат». Рассматриваются темы: 1) Как красноармейцы у А. Платонова, так и солдаты у Л. Толстого идентифицируют себя не с абстрактным «Отечеством», а с «малой родиной». 2) Как и у Л. Толстого, решающим фактором военных действий становится у А. Платонова не умелая стратегия и не превосходство в технике, а дух отдельно взятого солдата. Бой часто развивается как переплетение запланированных и непредвиденных обстоятельств, в котором каждый несет свою долю ответственности. 3) Понятие «правды» у А. Платонова, как и понятие «провидения» у Л. Толстого, связано со стороной, подвергшейся нападению, и служит для морального обоснования сопротивления врагу. 4) Тем не менее А. Платонов, как и Л. Толстой, который в своих поздних произведениях выступает как последовательный пацифист, видит опасность морального одичания и упадка, которые наступают в результате войны и признаки которых были заметны в стране еще до войны. Жертвы, среди которых и сын А. Платонова, не напрасны только при условии, что после войны наступит лучшая жизнь.

Ключевые слова: война, Отечество, малая родина, дух сопротивления, правда, провидение, война и одичание, смысл жертвы.

Информация об авторе: Роберт Ходел — доктор философии, профессор кафедры славистики, Университет Гамбурга, Уберзееринг, д. 35, п/я 27, 22297 г. Гамбург, Германия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5896-584X

E-mail: robert.hodel@uni-hamburg.de

Для цитирования: *Ходел Р.* Лев Толстой и проза Платонова 1941–1945 гг. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 212–237. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-212-237



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

LEO TOLSTOY AND ANDREI PLATONOV'S PROSE OF 1941–1945

© 2021. Robert Hodel
University of Hamburg, Hamburg, Germany
Received: November 11, 2020
Approved after reviewing: January 25, 2021
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: Comparative analysis of A. Platonov's wartime stories (1941–1945) and Leo Tolstoy's *Sevastopol Stories*, *War and Peace* and *Hadji Murat* is performed. Items reviewed: 1) Both Red Army fighters in Platonov's works and soldiers in Tolstoy's works identify themselves not with an abstract "Fatherland," but with their local "small motherland." 2) Both for Tolstoy and Platonov, neither skilful strategy nor overpowering armaments become the war decisive factor but every single soldier's courage. The battle often develops as an intersection of planned and unforeseen happenings, and everyone bears his own responsibility in it. 3) Platonov's "truth," like Tolstoy's "providence," is linked to the attacked side and serves as a moral justification of resistance to the aggressor. 4) Platonov, however, like Tolstoy (who speaks as a consistent pacifist in his later works), sees the danger of moral degradation as the result of war, and degradation signs had been notable before the war. Sacrifices (including, in this context, Platonov's own son) are not in vain only if there is better life after the war.
Keywords: war, Fatherland, "small motherland," courage, responsibility, truth, Providence, degradation, sacrifice.
Information about the author: Robert Hodel, PhD, Professor, University of Hamburg, Überseering 35, postbox 27, 22279 Hamburg, Germany. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5896-584X
E-mail: robert.hodel@uni-hamburg.de
For citation: Hodel, R. "Leo Tolstoy and Andrei Platonov's Prose of 1941–1945." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 212–237. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-212-237

Вторая мировая война была войной агрессии и уничтожения, преступлением, совершенным нацистской Германией

Резолюция Бундестага, 1997

В повести А. Платонова «Одухотворенные люди», которая была опубликована в 1942 г. в журнале «Знамя» (№ 11), описывается сражение у села Дуванкой. Оно произошло 7 ноября 1941 г. О работе над этой повестью Платонов впервые упоминает в письме свой жене Марии Александровне 10 августа 1942 г.: «...я пишу повесть о пяти моряках-севастопольцах. Помнишь — о тех, которые, обвязав себя гранатами, бросились под танки врага. Это, по-моему, самый великий эпизод войны...» [4, с. 512]. При этом он подчеркивает, что подвиг пяти краснофлотцев воодушевил его настолько, что он пишет «со всей энергией духа, какая только есть во мне» [4, с. 512]. Здесь надо отметить, что не все свои военные произведения Платонов писал с подобной мотивацией. Это видно из других его писем Марии Александровне, написанных в это время, где он, например, упоминает о своей поездке на Калининский фронт 24 ноября 1942 г.: «Я даже управляюсь писать художественные более или менее вещи» [4, с. 522]. А 30 июля 1943 г., когда его вернувшийся из лагеря сын Платон уже полгода был мертв, Платонов пишет: «Тема о сыне — одна из тем о нем — томит меня, но когда ее напишу? А она имеет ближайшее отношение к войне, просто к нашей победе. Но как убедить мне своих начальников, чтобы они мне дали возможность работать над самым главным вместо работы над второстепенным?..» [4, с. 542].

Как и большинство военных произведений А. Платонова, «Одухотворенные люди» можно лишь отчасти понять в их аукториальной интенции. С одной стороны, причина этого в том, что и здесь, как и в большинстве произведений А. Платонова вообще, его особый стиль не позволяет ясно отделить авторскую речь от прямой и тем самым не дает последовательно проследить выражение позиции автора. С другой — можно предположить, что автор во многих случаях эту свою позицию сознательно скрывает. Последнее подтверждает замечание А. Платонова, сделанное им на первой странице издания «Одухотворенных людей» 1942 г.: «Сокращенное издание, сильно переработанное редактурой — до искажения» [4, с. 521; комментарий Н.В. Корниенко]. На его основании можно сделать вывод, что А. Платонов изначально учитывает военную цензуру, тем более что в этом не было для писателя ничего нового: он всю жизнь был вынужден бороться с цензурными органами.

Повесть «Одухотворенные люди» объединяет несколько тем, которые можно назвать ключевыми для цикла[1] военных рассказов А. Платонова 1941–1945 гг. в целом. Поэтому в первой части данной работы представляется возможным определить эти темы как раз на примере этого, отдельно взятого, произведения. Во второй части работы будут рассмотрены основные принципы изображения войны в Севастопольских рассказах и других произведениях Л. Толстого, что позволит затем, с учетом этих принципов, вернуться к военным произведениям А. Платонова 1941–1945 гг. и выделить их особенности в соотношении с Л. Толстым. Сравнение с Л. Толстым будет носить при этом эвристический, а не интертекстуальный характер, несмотря на то что А. Платонов в своих военных рассказах вообще и в повести «Одухотворенные люди» в частности, безусловно, сознательно учитывал и Севастопольские рассказы, и такие известные образы Л. Толстого, как Платон Каратаев и капитан Тушин. Подобный метод сравнения объясняется среди прочего тем, что как раз влияние Л. Толстого на военную прозу было после 1943 г. подвергнуто официальной критике: «Но разве наш капитан Тушин, сражающийся в условиях нынешней войны, может быть сравнен с тем капитаном?» — риторически спрашивал председатель ССП Н. Тихонов на одном из заседаний в 1944 г. [3, с. 506].

1 Понятие «цикл» употребляется здесь в значении «композиционная форма ряда произведений, единого в плане формы и содержания» [2, с. 1053].

I. «Одухотворенные люди»

В начале повести «Одухотворенные люди» говорится о девушке в одной дальней уральской деревне, которая пела «выше и задушевнее», чем другие, потому что «она плакала от любви, от памяти по человеку, который был сейчас на войне» [3, с. 74]. В этот самый момент на фронте ее возлюбленный, герой рассказа краснофлотец Красносельский, идет в атаку, врывается в немецкий окоп, убивает двух врагов и, тяжелораненый, падает, потеряв сознание. Синхронность этих двух сцен, выраженная во фразе «А он бежал сейчас...», предполагает единство любящих, которое немыслимо в границах психологического реализма. Прежде чем потерять сознание, герой рассказа вспоминает свою мать, и ему кажется, что ее любовь была настолько огромной, что она «готовила его в своем чреве для вечной жизни» [3, с. 75]. И потому, когда он видит впереди на земле своего убитого товарища, старшину Прохорова, ему вдруг представляется, что мать любила этого человека меньше, чем его, или «забыла про него» [3, с. 75]. Но ему тут же становится стыдно от этой своей мысли, и он идет дальше в бой, теперь еще и в память о своем погибшем друге. Все это видит в бинокль со своей позиции старший батальонный комиссар Поликарпов: он видит, «как пал сраженным Прохоров, как приостановился и неохотно опустился на землю младший политрук Афанасьев» [3, с. 75] и как упрямо продолжает идти на врага раненый Красносельский.

В этих двух синхронных сценах начала повести поставлены сразу три темы, которые можно назвать ключевыми для всего цикла военной прозы А. Платонова: тема **родины**, тема **иерархии** и тема **смерти**.

Рассмотрим эти темы в тексте повести более подробно.

Родина. То, о чем, теряя сознание, Красносельский НЕ думает, можно обозначить понятием «отечество». Плотовщик по профессии, он относится к войне как к работе, которую надо выполнить надежно, с товарищами не сильно близок, и политрук Фильченко так объясняет мотивы его поведения: «...воевал <...>, потому, что хотел своим воинским подвигом приблизить время победы, чтобы начать затем свершение другого подвига — любви и мирной жизни» [3, с. 88]. Последнее, о чем думает Красносельский перед смертью, когда сознание ненадолго возвращается к нему и он снова вступает в бой, — это его возлюбленная [3, с. 105].

Увлеченный техникой тракторист Цибулько также умирает с мыслью о своей малой родине: «...он лег на комья земли и сжался, как спал в детстве у матери под одеялом, чтобы согреться» [3, с. 104]. Земля превращается для него в тело его матери, и, как уже прежде, находит он в ней свою родину духовную: «...а затем опять жадно целовал землю, находя в том для себя успокоение и утешение» [3, с. 78]. Все пять краснофлотцев тесно связаны с землей — как непосредственно, так и символически. Не случайно их пробуждение во вражеских окопах передано словами «Моряки встали с земли...» [3, с. 91], а позже говорится о том, что «и они поняли, что родились на свет не для того, чтобы истратить, уничтожить свою жизнь в пустом наслаждении ею, но для того, чтобы отдать ее обратно правде, земле и народу» [3, с. 102]. «Правда», «земля» и «народ» выстраиваются, таким образом, здесь в единую концепцию.

Связан с подобными мыслями и мотив оторванной руки комиссара Поликарпова: «погибающий за родивший его народ» комиссар поднимает свою оторванную почти по плечо левую руку «как знамя и как меч» [3, с. 79] и обращается к своим товарищам: «Вперед! За Родину, за вас!» [3, с. 79]. Бой идет здесь не под знаменем, а под знаком тела, символизирующего общность и труд, тела, которое в ходе повести становится матерью, возлюбленной, Севастополем (город, воплощающий «остаток родины и жизни» [3, с. 76]), народом. Дополнительное измерение такому пониманию родины как места и общности, в которой человек родился и вырос, придает политрук Фильченко. Он также видит «родину как поле, где растут люди» [3, с. 90], однако для него рядом с образом матери возникают образы вождей коммунизма: «...начнется освобождение мирного человечества, чувство к которому в нем рождено любовью матери, Лениным и советской Родиной» [3, с. 107]. Заключает ли здесь А. Платонов пакт с советской цензурой? Или Ленин и Сталин действительно часть его представления о родине? И почему эти слова в повести произносит именно политрук?

Иерархия. Ленина упоминает также и Одинцов: «...нас готовили к вечной правде, мы Ленина читали [а]. Только я всего не прочитал еще, прочту после войны. Все равно — правда есть [б], и она написана у нас в книге [в], она останется, хотя бы мы все умерли» [3, с. 84]. Это высказывание может стать ключом для расшифровки авторской интенции: в первом предложении [а] Одинцов связывает «вечную правду» с Лениным, наречное

сочетание «Все равно» [б] подразумевает, что правда эта существует и без Ленина, что, однако, в следующем предложении [в] становится относительным. Столь же амбивалентно звучит противительный союз «но», который следует за приказом комиссара Поликарпова «Вперед! За Родину, за вас!»: «Но краснофлотцы уже были впереди него» [3, с. 79]. Пять краснофлотцев действуют тут самостоятельно, независимо от каких бы то ни было приказов и от военной иерархической структуры. Об одном из них, изобретательном трактористе Цибулько, вообше говорится прямо: «Цибулько обо всем любил соображать своей, особенной головой; он чувствовал мир как прекрасную тайну...» [3, с. 87]. Слова «тайна» и «особенная голова» дают при этом понять, что Цибулько воспринимает мир по-своему и независимо от каких бы то ни было официальных предписаний и императивов.

В образе добродушного Паршина, который любит выпить и пользуется успехом у женщин, А. Платонов создает персонаж, который вообше не обращает внимания на эти предписания и императивы. В Феодосии он вступает в «формальный брак» с беременной, брошенной любовником, молодой женщиной, чтобы обеспечить ей приемлемый обществом статус [3, с. 89], а о том, что он делал до войны, рассказывает противоречивые вещи и даже в официальных анкетах дает о своей предыдущей трудовой деятельности неточные сведения [3, с. 90]. Когда комиссар Лукьянов спрашивает солдат, способны ли они «не пропустить врага к Севастополю», Паршин отвечает: «Как-нибудь, товарищ старший батальонный комиссар!» [3, с. 91]. В ответ комиссар сперва хочет строго поставить Паршина на место, но чувствует за шутливыми словами краснофлотца подлинную решимость и воздерживается от своего намерения.

Впрочем, гораздо опаснее, чем то, что говорит Паршин, может стать для него то, что он вслух не говорит, — его личное представление о войне. Он мечтает получить звание ефрейтора, чтобы оказаться в том же звании, что и Гитлер, и тогда бросить этому «последнему гаду» вызов, находясь с ним на равном уровне: «...это будет битва двух мировых ефрейторов. Все дезертиры войны соберутся тогда на то поле последнего сражения, и они будут глядеть на двух бойцов с захватывающим интересом» [3, с. 90].

Эта фантазия Паршина во многом сходна с мыслями Л. Толстого во втором из его Севастопольских рассказов: «Мне часто приходила странная мысль: что, ежели бы одна воюющая сторона предложила другой — вы-

слать из каждой армии по одному солдату? Желание могло бы показаться странным, но отчего не исполнить его? Потом выслать другого, с каждой стороны, потом третьего, четвертого и т. д., до тех пор, пока осталось бы по одному солдату в каждой армии (предполагая, что армии равносильны и что количество было бы заменяемо качеством). И тогда, ежели уж действительно сложные политические вопросы между разумными представителями разумных созданий должны решаться дракой, пускай бы подрались эти два солдата — один бы осаждал город, другой бы защищал его» («Севастополь в мае» [5, с. 65]).

В фантазии Паршина в этой связи обращает на себя внимание выражение «все дезертиры войны», которое как бы подразумевает, что армии обеих воющих сторон в полных составах «дезертируют» и оставят решение лишь за двумя людьми — за Гитлером и его единственным настоящим противником. Этот противник имеет тот же чин, что и Гитлер, и это наводит на мысль о том, что русский ефрейтор есть метафорическая проекция Сталина. Разумеется, главным желанием Паршина является уничтожить зло на корню и тем самым спасти жизни миллионов людей. И все же слово «дезертир» явно напоминает о мыслях Л. Толстого. Литературная аллюзия?

Фантазии Паршина, впрочем, занимают в повести А. Платонова достаточно скромное место. На первом плане в ней русские солдаты, которые жертвуют жизнью во имя «правды», для каждого из них по-своему связанной с представлением о «родине».

У врага этой «правды» нет. Одинцов говорит о нем: «...пустая душа в живом, движущемся человеке, — и этот человек сначала убивает всех живущих, а потом терзает насмерть самого себя, потому что ему нет смысла для существования» [3, с. 84].

Поэтому враг слабее, несмотря на свое физическое превосходство. В конце рассказа немецкие танки отступают, несмотря на всю свою мощь: «Но боя со всемогущими людьми, взрывающими самих себя, чтобы погубить своего врага, они принять не могли» [3, с. 108].

Смерть. В первой сцене боя в повести читатель может легко перепутать младшего политрука Афанасьева с краснофлотцем Красносельским, поскольку об Афанасьеве прежде не было речи, а его фамилия, которая означает «бессмертие», может отождествляться с мыслями Красносельского о «вечной жизни» [3, с. 75]. Красносельский думает при этом

вовсе не о загробной жизни, а именно о своем спасении и вечной жизни на земле.

Это спасение играет в повести исключительную роль, несмотря на то что все пять краснофлотцев без колебаний готовы отдать свою жизнь за родину и близких людей.

Мотив спасения возникает в повести сперва в переносном смысле и связан с мотивом памяти. Так, краснофлотцы не хоронят погибшего комиссара Поликарпова, чтобы видеть его «в свой трудный час» [3, с. 84], а затем целуются и «на вечную память» смотрят друг другу в лицо [3, с. 102], прежде чем идти со взрывчаткой на немецкие танки. Напротив, о двух моряках, которых Поликарпов застрелил за то, что они хотели сражаться только за Россию, но не за весь Советский Союз, в повести говорится: «Изменники остались мертвыми на земле, и Поликарпов не запомнил их лиц» [3, с. 77]. При этом слова «остались мертвыми» подразумевают, что они мертвы отнюдь не только в физическом смысле.

Забота о том, чтобы не все павшие на войне разделили подобную участь, занимает Одинцова: «Одинцов вздохнул: много еще работы будет на свете и после войны, после нашей победы, если мы хотим, чтобы мир стал святым и одушевленным, если мы хотим, чтобы сердце красноармейца, разорванное сталью на войне, не обратилось в забытый прах...» [3, с. 85]. Он отнюдь не убежден, что «новое священное время жизни» [3, с. 85], которому он после войны хочет посвятить свой музыкальный талант, действительно наступит. А ведь если оно не наступит, все жертвы войны окажутся напрасны.

Мысли о цене и смысле смерти не оставляют и Фильченко, который представляет себе родину и живущих на ней людей в виде поля «разноцветных цветов» [3, с. 90]: «...и нет среди них ни одного, в точности похожего на другой; поэтому он не мог ни понять смерти, ни примириться с ней. Смерть всегда уничтожает то, что лишь однажды существует, чего не было никогда и не повторится во веки веков. И скорбь о погибшем человеке не может быть утешена. Ради того он и стоял здесь, — ради того, чтобы остановить смерть, чтобы люди не узнали неутешимого горя. Но он не знал еще, он не испытал, как нужно встретить и пережить смерть самому, как нужно умереть, чтобы сама смерть обессилела, встретив его...» [3, с. 91].

Последнее предложение дает возможность увидеть повесть в еще одном, метафизическом, измерении. Возможность эта нигде не дается в по-

вести открыто, но она возникает в тексте то тут, то там в качестве намеков, содержащихся в отдельных словах и фразах: «чувствовал мир как прекрасную тайну» [3, с. 87], «чтобы мир стал святым и одушевленным» [3, с. 85], «новое священное время жизни» [3, с. 85] или в фамилии Афанасьев.

Наряду с темами родины, иерархии и смерти, во всем цикле военных произведений А. Платонова появляется еще одна тема, которая, впрочем, в повести «Одухотворенные люди» лишь намечена: **человеческий образ врага**. Но в принципе именно об этом думает Паршин, вдруг с раздражением осознавая свою собственную жажду «крошить» фашистов: «До чего они нас довели — я зверем стал!.. » [3, с. 105]. На примере собственной безжалостности Паршин видит то, во что война превращает людей, и не случайно именно он хочет заменить войну двух армий личной схваткой двух символических ефрейторов.

II. Л. Толстой: Севастопольские рассказы и дальнейшее развитие темы насилия

Уже в первом из Севастопольских рассказов Л. Толстой противопоставляет друг другу два образа войны: один — это война в «правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами», другой — это война «в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти...» [5, с. 55]. Этот «настоящий», шокирующий, образ войны раскрывается перед читателем в описании лазарета, в котором части человеческого тела отсекаются как куски мяса животных на бойне. Единственное, что в обороне Севастополя восхищает рассказчика, так это «простота и упрямство» русских солдат, которые, несмотря на «опасность, злобу и страдания войны», позволяют сохранять «сознание своего достоинства и высокой мысли и чувства» [5, с. 60]. Не «множество траверсов, брустверов, хитросплетенных траншей, мин и орудий» видится ему решающим фактором для обороны города, а «дух» простого солдата. Мотивацию этого солдата он объясняет так: «Из-за креста, из-за названия, из угрозы не могут принять люди эти ужасные условия: должна быть другая, высокая побудительная причина. И эта причина есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любовь к родине» [5, с. 62]. Эта патетическая нота несколько смягчает в рассказе острую критику войны,

которая, впрочем, по сути во многом предвосхищает позднего Л. Толстого. После шести месяцев осады и артобстрелов положение под Севастополем не меняется. Меняется, однако, тон повествователя. Он становится возмущенным и даже отчасти саркастическим: «Тысячи людских самолюбий успели оскорбиться, тысячи успели удовлетвориться, надуться, тысячи — успокоиться в объятиях смерти. Сколько звездочек надето, сколько снято, сколько Анн, Владимиров, сколько розовых гробов и полотняных покровов!» [5, с. 65]. Меняется и фокус повествования: солдаты предстают теперь в первую очередь как пешки в расчетах честолюбивых карьеристов, оперирующих такими сомнительными ценностями, как «честь», «долг», «храбрость», «героизм», «патриотизм», «вера, престол и отечество» [5, с. 107]. «Тыл» предстает также как нечто не менее лживое. Отечественная пресса сообщает о героических успехах, а возлюбленная ждет дома не своего любимого мужчину, а увешанного орденами героя. Например, штабс-капитан Михайлов мечтает жениться на жене своего друга: друг, возможно, умрет, а она восхищена им, Михайловым, как героем Севастополя. При этом Михайлов отнюдь не честолюбивый карьерист, в нем много от человеческого идеала Ж.-Ж. Руссо, которого Л. Толстой в это время особенно ценит. Впрочем, на войне писатель как раз начинает сомневаться в этом идеале: «Я люблю, когда называют извергом какого-нибудь завоевателя, для своего честолюбия губящего миллионы. Да спросите по совести прапорщика Петрушова и подпоручика Антонова и т. д., всякий из них маленький Наполеон, маленький изверг и сейчас готов затеять сражение, убить человек сотню для того только, чтоб получить лишнюю звездочку или треть жалованья» [5, с. 101]. Идея миролюбивого человека Ж.-Ж. Руссо отражается только в поведении 10-летнего мальчика, который играет на куче трупов с рукой обезглавленного солдата и вдруг, пораженный ужасом, стремительно бежит прочь. Играя в буквальном смысле со смертью, мальчик этот неожиданно вновь постигает данную ему при рождении человечность. И когда рассказчик обращается при этом к христианам, исповедующим «один великий закон любви и самоотвержения» [5, с. 106], он имеет в виду как русских, так и французов.

Идея, которая возникает в первом Севастопольском рассказе и согласно которой защита «родины» — но не «отечества» — есть естественное право, а агрессор противостоит этому праву и потому должен потерпеть по-

ражение, находит свое развитие в романе «Война и мир». В нем ее воплощают такие персонажи, как Платон Каратаев, капитан Тушин и Кутузов. Эти персонажи на своем примере подтверждают, что история идет не по планам, которые строят стратеги вроде Наполеона или Франца фон Вейротера, а по воле «провидения», которую лишь внутренне цельные люди — и то лишь интуитивно — могут постигнуть. (При этом «провидение» Л. Толстого скорее сходно с гегелевским представлением о движении мирового духа, чем с религиозным понятием.) Сцены примирения между русскими и французскими солдатами или между Пьером Безуховым и французским офицером, нагрянувшим в его тайную квартиру, показывают при этом, что свободные, независимые от внешнего принуждения люди способны встретиться друг с другом мирно и без насилия.

Мысль о праве на защиту присутствует и в «Хаджи Мурате»: хотя во время своего бегства он убивает ни в чем не повинного казака, он явно остается куда более позитивной фигурой, чем его антагонисты Шамиль и Николай I, так как осуществляет свое право на сопротивление насилию, чтобы спасти свою семью. Однако прежде всего его история, как и история Кавказа, доказывает в повести, что состояние принуждения, в котором оказывается главный герой, создано людьми, представляющими государственные и религиозные институты и одержимыми своими собственными эгоистическими интересами: жаждой власти и тщеславием.

В своем очерке «Патриотизм и правительство» Л. Толстой так описывает связь между институализированной властью и войной:

> Для избавления людей от тех страшных бедствий, вооружений и войн, которые они терпят теперь и которые все увеличиваются и увеличиваются, нужны не конгрессы, не конференции, не трактаты и судилища, а уничтожение того орудия насилия, которое называется правительствами и от которых происходят величайшие бедствия людей.
>
> Для уничтожения правительств нужно только одно: нужно, чтобы люди поняли, что то чувство патриотизма, которое одно поддерживает это орудие насилия, есть чувство грубое, вредное, стыдное и дурное, а главное — безнравственное [6, с. 432].

III. Военная проза А. Платонова в свете творчества Л. Толстого

Человеческий образ врага. А. Платонов изображает ужас войны почти исключительно со стороны, подвергшейся нападению. Разрушительную силу и жестокость фашизма он показывает на примерах мертвых детей, отравленных угарным газом («Броня». Красная звезда. 1942. Сентябрь 5), семьи партизана Осипа Евсеевича Гершановича, уничтоженной в концлагере («Седьмой человек», 1966), матери, вернувшийся в родную деревню, где погибли ее дети («Взыскание погибших». Красная звезда. 1943. Октябрь 28). Поэтому неудивительно, что враг обычно предстает у А. Платонова как воплощение зла (ср. с призывом писателя «Смерть злу!» [3, с. 299] в очерке «Прорыв на запад», Красная звезда. 1944. Июнь 26). Русским этот враг отводит только три роли: «Быть узником, быть мертвым или быть кратковременно живущим рабом» («Пустодушие», 1967 [3, с. 248]). При этом А. Платонов часто подчеркивает холодный рационализм «немцев», которому противостоят «тайна и глубина» русской жизни («Пустодушие»).

Тема жестокости и насилия выполняет у А. Платонова соответственно иную функцию, чем у Л. Толстого: она служит не столько для показа человеческого заблуждения как такового, сколько для обоснования решительной борьбы против агрессора. Но тем не менее и А. Платонов иногда указывает на человеческое начало, которое противоречит убийству и на войне, и в присутствии которого он не отказывает и врагу. Даже такой откровенный фашист, как Курт Фосс («Пустодушие»), который оправдывает убийство стариков их «бесполезностью», обнаруживает нечто человеческое в ответ на всего один простой вопрос: «Мы не могли пассивно тратить пищевые калории. Вам теперь тоже не надо кормить в Воронеже стариков-старух... — А у вас есть старая мать? Фосс вздрогнул; я нашел в нем человеческое качество» [3, с. 254].

Раскрываются человеческие черты и в немецком солдате после того, как он стреляет в деда Тишку («Рассказ о мертвом старике». Красная звезда. 1942. Сентябрь 20). Герой этого рассказа — единственный, кто остается в родной деревне, несмотря на приближение немецких войск, потому что убежден, что враги не смогут с ним справиться. Когда немцы подходят к деревне, Тишка просто и с возмущением кричит им: «Окоротись, жулик! <...> Прочь, назад отсюда! <...> Что за жизнь такая, скажи, пожалуйста: они народ наш губить пришли!» [3, с. 68], а затем бросается на них с кулаками —

он просто уверен, что враг «слаб на душу и настоящей силы в сердце у него нет» [3, с. 69]. Собственная правота настолько очевидна для Тишки, что он даже не сомневается в том, что ему вот сейчас удастся убедить немцев в их неправоте. И когда немецкий солдат стреляет в него, Тишка просто изумлен: «Не может быть, поганец!» [3, с. 69]. Однако в результате Тишка оказывается вовсе на так наивен: когда вечером, в темноте, он возвращается в деревню и снова возникает перед тем самым солдатом, который уже стрелял в него, а теперь стоит на часах, тот в страхе приваливается к плетню, приняв старика за ходячего мертвеца, а когда Тишка поджигает деревню, все тот же солдат снова видит его, но на этот раз не стреляет, а просто уходит. В результате Тишка действительно побеждает врагов и остается в живых, а его чудесное спасение как бы разом перечеркивает все правила и законы войны.

Интересно, однако, что возмущение, которое испытывает Тишка, явно соответствует тому состоянию разума, которое, согласно Л. Толстому, необходимо, чтобы осознать войну как нечто противоестественное и увидеть в противнике человека. Способностью почувствовать человеческое во враге А. Платонов как раз и наделяет русских солдат, причем они проявляют ее даже тогда, когда ситуация принуждает их этого врага убивать. Степан Трофимов закалывает штыком немецкого солдата в ночной атаке («Божье дерево», первый рассказ военных лет [3, с. 515]; Новый мир. 1943. № 2–3), но лицо этого солдата пугает его, «потому что это лицо было немного похоже на лицо самого Трофимова и глядело на него с робостью страха» [3, с. 11]. Герой рассказа «Неодушевленный враг» убивает своего противника, немецкого унтер-офицера Рудольфа Вальца, вместе с которым он оказывается погребенным в земле после разрыва фугасного снаряда, но перед этим ведет с ним долгий разговор, в котором Вальц просит русского умереть, потому что иначе он, Вальц, будет расстрелян своим немецким начальством как трус. Засыпанные землей, но борющиеся друг с другом русский и немец в символическом плане вдруг оказываются близнецами во чреве матери.

Впрочем, в этих двух примерах проблема насилия, вызывающего страдание врага, поставлена скорее имплицитно. Но, когда к ней обращается уже непосредственно повествователь, она приобретает куда более общие и ясные черты. Так происходит, например, в рассказе «Седьмой человек» (1966): «В наше время, во время войны <...> злодеяние может иметь вдохновенный и правдивый вид, потому что насилие вместило злодейство внутрь

человека, выжав оттуда его старую священную сущность, и человек предается делу зла сначала с отчаянием, а потом с верой и с удовлетворением <...>; прежде человек мог быть способен к злодеянию, но он его чувствовал как свое несчастие и, миновавши его, вновь приникал к теплой привычной доброте жизни; нынче же человек насильно доведен до способности жить и согреваться самосожжением, уничтожая себя и других» [3, с. 116]. Особое внимание привлекают здесь слова «нынче же человек», которые явно подразумевают не только немецкую сторону.

Герой рассказа «Крестьянин Ягафар» (Октябрь. 1942. № 10) башкир бабай Ягафар чувствует наступление мирового зла еще до войны: «Всемирной войны бабай тоже не испугался: он давно чувствовал, что где-то посередине земли зреет смертное зло, и теперь оно вышло наружу, в войну...» [3, с. 35]. Но это значит, что признаки этого зла он видит в своей собственной стране.

Свое дальнейшее развитие эти мотивы находят в рассказе «Сампо» (Новый мир. 1943. № 2–3). Герой рассказа кузнец Кирей живет перед войной в Карелии, в зажиточном колхозе, он и его семья сравнительно хорошо обеспечены, и все же его жена, добрая и кроткая женщина, говорит, что им «чего-то» недостает, «неизвестно чего». Однажды она читает Кирею «Калевалу», в которой говорится о волшебной мельнице Сампо, которая сама мелет хлеб, так что не надо ни жать, ни сеять. И хотя Кирей возражает, что хлеб надо заработать, а не получить даром, жена вроде как соглашается с ним, но не до конца. Во время войны Кирей возвращается в свою сожженную деревню, вспоминает тот разговор и задумывается над словами теперь уже покойной жены: «Что же это было, что неизвестно было ей самой и что ей было необходимо?» [3, с. 113]. Ее слова он теперь понимает как предчувствие приближающейся войны: «Отчего же они погибли? <...> У нас все было, а они умерли... Иль, и правда, у нас недостаток был чего-то, о чем жена горевала, и оттого погорела и померла вся наша Добрая Пожва... <...> Отчего наше добро не осилило сразу ихнее зло?..» [3, с. 113, 114].

Раздумья Кирея весьма созвучны некоторым этическим положениям Л. Толстого. Хотя Л. Толстой и рассматривает войну как результат деятельности институтов, управляемых алчными до власти людьми, возможность избавления от нее он видит в прозрении каждого отдельного человека. Подобно тому как исход боя зависит от движения каждого отдельного солдата,

состояние мира или состояние войны есть результат констелляции состояния умов многих отдельных людей. Эту мысль разделял еще А. Платонов — автор «Чевенгура»: уже в этом произведении коммунизм в понимании Дванова возникает как общность многих, а если он вводится декретом сверху, то становится лишь новой формой старых репрессивных структур. И теперь в военных рассказах эта мысль становится ведущей: именно простой солдат, простой человек, противостоит врагу и побеждает его, и именно этот же простой человек становится решающим фактором в послевоенном восстановлении страны, если понимать это восстановление не только в материальном смысле.

Иерархия. А. Платонов часто повествует о самоотверженных людях, которые действуют совершенно независимо от властных структур и официальной субординации. В рассказе «Дед-солдат» (Пионер. 1941. № 10) дед вместе со своим осиротевшим внуком открывает дорогую его сердцу плотину, чтобы в потоке хлынувшей воды утопить немецкий танк. Он делает это на свой страх и риск, без всякого контакта с Красной Армией. Подобным образом действует и Никодим («Старый человек Никодим», 1963), который мастерит муляжи самолетов, чтобы с их помощью отвлечь немецкие бомбардировщики от их настоящих целей. И только в конце рассказа появляется летчик, который благодарит старика [3, с. 52]. Ярким примером народного сопротивления становится поведение слабоумного дурачка Кузи («Добрый Кузя», 1988), который еще до войны из скромности ел очень мало, а теперь вообще считает себя недостойным есть хлеб того, кто борется с врагом. Его смерть от голода побуждает уполномоченного сельсовета передать собственные запасы хлеба на базу кооперации [3, с. 130]. 10-летний герой рассказа «Маленький солдат» (Красная Звезда. 1943. Июнь 16) действует в рамках военных структур и все же абсолютно самостоятельно: в тайне от своих родителей, которые работают в лазарете, он прокрадывается ночью через линию фронта, чтобы перерезать взрывной замыкающий провод [3, с. 180]. В рассказе «Среди народа» (1966) один старый крестьянин интуитивно чувствует, что немцы лишь из «прынцыпа» и страха быть расстрелянными своим начальством (страха перед начальством) удерживают деревню Малая Верея [3, с. 236], тогда как майор Махонин подозревает за этим сложную стратегию. Размышляя об этой ситуации, повествователь говорит сперва о поведении на войне немцев, а затем приходит к обобща-

ющему заключению: «Старик понимал кое-что верно. Майор услышал от него разумное умозаключение о боях немцев <...>. Майор еще раз понял, что разум не всегда бывает там, где ему положено обязательно быть: на войне, как и в мирной жизни, чаще чем рассудок, действуют страсти, личные интересы, заботы о пустяке, “бушуют” голые принципы <...>, страх наказания вызывает упорство, которое можно принять за героизм...» [3, с. 237]. То, что это заключение касается и русской стороны, можно увидеть в следующем предложении: «В армии, предчувствующей свое поражение и гибель, эти свойства явственно обнажаются» [3, с. 237]. То есть свойства эти остаются скрытыми в любой армии, пока она побеждает, но они выходят наружу, когда армия начинает терпеть поражение.

Приведенные выше примеры делают более понятным тот факт, что после того, как президиум и военная комиссия ССП весной 1943 г. дают указание всячески подчеркивать руководящую роль Сталина и высшего командного состава в борьбе с врагом, произведения А. Платонова все чаще попадают под огонь критики.

Острую критику вызывает прежде всего рассказ «Оборона Семидворья» (Красная Звезда. 1943. Май 26; ср. комментарий Н.В. Корниенко: [3, с. 525–526]), в котором герой, старший лейтенант Агеев, получает приказ отбить у противника маленькую, в семь дворов, деревню. «Выполню — и не любой ценой, а малой кровью...» [3, с. 144], — говорит он. Агеев знает, что после взятия Семидворья его рота подвергнется сильному обстрелу и танковым атакам, и велит строить дерево-земляные укрепления. Их строительство уже в самом разгаре, когда по восстановленной телефонной связи из штаба также приходит приказ строить укрепления. А затем появившийся на позиции Агеева офицер связи объясняет ему, что бой за Семидворье — это только отвлекающий маневр. «Важно, чтобы противник убедился, как нам необходимо это Семидворье. А нам оно по обстановке совсем не нужно» [3, с. 157]. Офицер хорошо понимает, что это означает для роты Агеева, у которой нет бронебойных ружей: «До свиданья... Прощайте, — добавил он затем и обнял Агеева, припав своим лицом к его плечу» [3, с. 157]. И в этих словах и жесте находят свой отклик сказанные Агеевым прежде слова о погибших товарищах: «Нельзя без них счастливо жить, товарищи. Без них для нас — весь мир сирота. Зачем же нам позволять смерти уносить от нас самое необходимое добро» [3, с. 153–154]. Самое главное «добро» — это люди.

Родина. Защита родины и в «Обороне Семидворья» означает в первую очередь защиту конкретной жизни и конкретного места, в котором эта жизнь возможна: «Надо, главное, не отдать ему своей победы, не уступить вот этой нашей деревни и всей прочей родной земли. Война без отнятия у врага своей земли что поле без урожая, — нам так нельзя» [3, с. 146–147]. «Родная земля», в отличие от «Родины» в смысле «страны» или «государства», и становится здесь «родиной» в собственном смысле этого слова. А люди, живущие на этой земле, представляют не столько страну, сколько человеческую жизнь саму по себе.

Защитники этой «родины» во многом близки героям ранних произведений писателя. Подобно Копенкину или Чепурному в «Чевенгуре», эти герои войны есть не кто иные, как маргиналы советского общества, и, подобно Копенкину и Чепурному, они говорят на языке, который имеет мало общего с советским официальным языком. И не случайно именно язык героев военных рассказов А. Платонова стал одним из объектов официальной критики: так, в «Правде» (08.07.1943) утверждается, что ни один командир Красной Армии не говорит таким языком, каким говорит Агеев, а теоретический и политический журнал ЦК ВКП(б) «Большевик» (1944. № 10–11) заявляет, что у А. Платонова «вычурный язык, образы героев оглуплены» [3, с. 526].

Хотя в некоторых из рассмотренных выше (ранних) рассказов А. Платонова и встречаются такие понятия, как «отечество», «Россия», «Советский Союз» или упоминания Сталина, та форма патриотизма, которую они выражают и которая постулирует примат государства, остается писателю чуждой. «Родина» для него — это в первую очередь конкретное место, в котором возможна конкретная жизнь в ее непосредственном первозданном виде. Герои А. Платонова сражаются не за абстрактное государство, а за тех людей и за ту землю, которых они знают и которые им близки.

Еще до войны видит старый башкир бабай Ягафар («Крестьянин Ягафар»), что люди «все более скупо» оберегают «свое счастье, свое семейство и свою родную землю — все, что будет скоро удалено от них» [3, с. 35]. В начале рассказа «Броня» герой-рассказчик и моряк Саввин смотрят на облака над холмами Урала: «А под теми облаками лежала открытая беззащитная земля, в труде и терпении непрерывно рождающая благоухающие нивы для жизни людей» [3, с. 53]. Это и есть та самая жизнь, которую Саввин защи-

щает даже теперь, дома, где он залечивает рану в «тихом, далеком тылу» [3, с. 53]. Защищает он ее и позже, снова на войне. Убив шесть фашистов, учинивших резню детей в сельской школе, Саввин смертельно ранен. Перед смертью он снова думает о «вечной несокрушимой броне» [3, с. 59], которая была им изобретена и секрет технологии которой находится в месте, о котором знают только он и рассказчик. Но, хотя герой и отправляется в это место, чтобы выполнить завещание Саввина, главная мысль его не только о металле: «Но самое прочное вещество, оберегающее Россию от смерти, сохраняющее русский народ бессмертным, осталось в умершем сердце этого человека» [3, с. 64].

Название рассказа оборачивается, таким образом, в его заключительном предложении амбивалентной альтернативой военной техники. Содержит ли образ «несокрушимого» металла намек на фигуру Сталина? Текст не дает больших оснований для подобного толкования, но очевидно, что это последнее предложение рассказа во многом совпадает с оценкой военной техники Л. Толстым в его рассказе «Севастополь в декабре месяце».

Тесная связь с тихой, скромной и естественной жизнью становится необходимым условием нечеловеческой работоспособности солдат-саперов в рассказе «Иван Толокно — труженик войны» (Красная Звезда. 1943. Март 10): «Их руки не могли бы столь много работать и тело не стерпело бы постоянного измождающего напряжения, если бы сердце их было пустым, не связанным тайным согревающим чувством со всеми людьми, со всем тихим миром жизни» [3, с. 136–137]. Об этой связи говорит и лейтенант Чепурный в рассказе «Верное сердце» (Красная Звезда. 1943. Июнь 25). На свой вопрос, что является важнейшим оружием солдата, он получает пять ответов: «штык», «сытный приварок», «приклад от винтовки и жилистая рука», «упитанное тело бойца с одеждой на нем и ладной обувью», «идея в мыслях» [3, с. 184]. Чепурный, однако, не принимает их и дает свой собственный ответ: «верное сердце солдата». Объясняя свой выбор, он объясняет заодно, что значит для него «отечество»: «Потому оно и верное, что любит и не может забыть свое отечество — землю своих родителей и землю своих детей, ту самую землю, из которой составлено наше собственное тело и наше сердце» [3, с. 184].

Победа над смертью. В качестве одного из аргументов в своей негативной оценке рассказа «Оборона Семидворья», официальная критика,

помимо «вычурного языка», выдвигала «нагромождение идеологических странностей» [3, с. 525]. Одной из этих «странностей» была идея преодоления смерти, которая выражена в словах Агеева и в которой можно заметить как влияние философии Федорова, так и развитие некоторых положений в ранних произведениях А. Платонова: «После немца мы пойдем против смерти и также одолеем ее, потому что наука и знание будут не такие, как мы, в них от наших страданий зачнется большая душа» [3, с. 146]. О возможности иной жизни говорит своему умирающему командиру и Сычов: «Сейчас не сможете, так потом будете жить» [3, с. 176]. Это «потом» можно понять как загробную жизнь в религиозном смысле, но Агеев отвергает такую возможность: «Я потом тоже не буду жить, Сычов. Я хотел, чтобы вы все, чтобы все бойцы жили, чтобы люди одолели смерть» [3, с. 176]. Он умирает с предчувствием, «что мир обширнее и важнее, чем ему он казался дотоле, и что интерес или смысл человека заключается не в том лишь, чтобы обязательно быть живым» [3, с. 176]. Понимает ли он при этом, что его жизнь есть нечто большее, чем земное существование? Этот вопрос повисает в воздухе, и в рассказе остается без ответа.

В рассказе «Взыскание погибших» мать, которая считает смерть «первой неправдой», надеется на будущую, советскую, жизнь, в которой ее погибшие дети снова будут живы [3, с. 219]. Условием их воскресения ей видится новый справедливый мир: «Я одна не подыму тебя, — говорит она на могиле своей дочери, — если б весь народ полюбил тебя, да всю неправду на земле исправил, тогда бы и тебя, и всех праведно умерших он к жизни поднял» [3, с. 218].

Но если мать понимает такое воскресение в духе Федорова буквально, для красноармейца, который застает ее на могиле детей уже мертвой, оно возможно лишь в переносном смысле. Глядя на мертвую женщину, он понимает, что мало победить врага, надо еще суметь в будущем зажить другой жизнью: «...нужно еще суметь жить после победы той высшей жизнью, которую нам безмолвно завещали мертвые <...>, нам надо так жить теперь, чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель» [3, с. 220] (ср.: [1]).

Убежден в необходимости совершенно новой жизни и Кирей в рассказе «Сампо». Разрушенная мельница, которую он восстанавливает, должна не только перемалывать зерно в муку, но и перемолоть все зло жизни в

смерть [3, с. 114]. Своими собственными руками хочет внести Кирей вклад в победу над злом: «...сработать <...> добрую силу, размалывающую сразу в прах всякое зло» [3, с. 114]. Теперь он не может допустить, чтобы вернулась та жизнь, о которой его жена говорила, что в ней «чего-то не хватает».

Если принять во внимание слова писателя, которые приведены в донесении осведомителя НКВД 15 февраля 1943 г., — «Советская власть отняла у меня сына — советская власть упорно хотела многие годы отнять у меня и звание писателя...» [3, с. 507], — можно понять, что слова Кирея относятся и к прежней жизни самого А. Платонова. В рассказе «Пустодушие (Рассказ капитана В.К. Теслина)» 8-летний мальчик спрашивает свою мать, кто такие немцы, после чего между ними происходит примечательный разговор: «Они за свои грехи чужую кровь проливают, оттого и пустодушные. — А мы какие? — узнавал ребенок. — А мы — нет. Мы сами свою кровь проливаем и сами свое горе терпим» [3, с. 250].

Беспокойство Кирея за свою жену напоминает определенные мотивы в отчасти автобиографическом рассказе «Афродита» (1962), который представляет собой ретроспекцию жизни полковника Назара Фомина. В первые послереволюционные годы Фомин полон надежд на светлое будущее и с энтузиазмом участвует в строительстве плотин и электростанций, которые для него это будущее воплощают: «...он думал, что наступила эпоха кроткой радости, мира, братства и блаженства, которая постепенно распространится по всей земле» [3, с. 348]. Однако два события ставят под сомнение безграничный оптимизм Фомина: первая построенная им элекростанция подожжена с диверсионными целями, а его возлюбленная Афродита уходит к другому мужчине. В обоих событиях Фомин видит одну и ту же причину: революция по-настоящему не изменила людей. И потому он приходит к выводу, «что всеобщее блаженство и наслаждение жизнью, как он их представлял дотоле, есть ложная мечта» [3, с. 354] и что мир для него слишком велик, «его нельзя обозреть» [3, с. 355]. Эта задача только под силу партии: «Наша партия — это гвардия человечества» [3, с. 355].

Этот вывод Фомина вступает в резкое противоречие с мыслями Кирея в «Сампо» или с надеждой матери во «Взыскании погибших». Эти герои мечтают о будущем «всеобщем блаженстве», которое люди должны будут создать сами, а Фомин вверяет свою судьбу в руки партии.

В своем комментарии к «Афродите» Н.В. Корниенко отмечает, что в этом рассказе А. Платонов выполняет «социальный заказ» представить образ офицера, который бы послужил примером для «будущих советских командиров» [3, с. 535]. Действительно, в это время А. Платонов начинает писать по-другому. В таких рассказах, как «Офицер и солдат» (Труд. 1944. Январь 16), «В Белоруссии» (Красная Звезда. 1944. Июль 4), «Челюсть дракона» (Красная Звезда. 1945. Февраль 20) или «Штурм лабиринта» (Красная Звезда. 1945. Апрель 21), на первом плане стоят образы офицеров, которые систематически собирают информацию о противнике и положении на фронте и принимают правильные решения на основе своей компетенции и своего опыта. Эти рассказы полны статистических данных, исторических сравнений и стратегических выкладок, так что читатель, как и в классических произведениях о войне, может с интересом проследить по ним ход военных действий. На уровне языка автор в куда большей степени придерживается в них литературной нормы. Образ врага в них тоже несколько меняется: враг во всех отношениях уступает русским и приобретает карикатурные черты. Так, в рассказе «Внутри немца» (1970) надежда немецкого офицера на новое «всемогущее оружие» изображается как «идиотизм» [3, с. 367], а в рассказе «Штурм лабиринта» немецкие жилища, которые видит полковник Бакланов, выглядят аккуратными «до бездушности» [3, с. 388].

Однако нельзя сказать, что эти произведения представительны для военной прозы А. Платонова в целом. Главные мысли А. Платонова в этой прозе неизменно остаются в русле идей Л. Толстого, и в первую очередь тех идей, которые выражены в «Севастопольских рассказах».

В той же «Афродите» два простых солдата самостоятельно принимают решение взять дзот — главный во вражеской системе укреплений, а полковник Фомин, наблюдая за ними в стереотрубу, не догадывается об их намерении и понимает его лишь тогда, когда они затыкают огневую амбразуру дзота трупом убитого немца [3, с. 363]. Спонтанное действие солдат решает исход боя.

В рассказе «Три солдата» разведчики, оказавшиеся на ничейной полосе под огнем с обеих сторон, самостоятельно принимают решение захватить неподбитый немецкий танк. Суть рассказа состоит в том, что «образ основного героя Отечественной войны, его *главного генерала*, — образ советского солдата» [3, с. 331].

Остается ли здесь А. Платонов послушен социальному заказу показать руководящую роль партии и Сталина? Отображает ли он в «Афродите» свою собственную жизнь только для того, чтобы показать цензуре, что он стал лояльным советским гражданином? Когда А. Платонов заканчивает «Афродиту» в конце 1943 г., его сын Платон уже почти год как мертв, а Мария Александровна беременна вторым ребенком. Положение его семьи тяжелое, и можно легко себе представить, что для своего второго ребенка писатель хочет лучшей участи. Однако, несмотря на это, он пишет рассказ, который все же в результате не был опубликован в то время, он был впервые напечатан много лет спустя, в 1962 г., в журнале «Сельская молодежь» [3, с. 534].

Сформулируем теперь четыре аспекта, в которых можно сопоставить военную прозу А. Платонова и Л. Толстого:

1. А. Платонов, как и Л. Толстой, не рассматривает центральное командование как решающий фактор победы или поражения. Решающим фактором и для Л. Толстого, и для А. Платонова становится состояние духа солдат на фронте и гражданского населения в тылу. Это состояние духа определяется у обоих писателей степенью связи русского солдата со своей родной землей и своим народом. На примере персонажей башкир, карелов, татар или евреев можно увидеть, что понятие «родная земля» для А. Платонова (как прежде для Л. Толстого) лишено специфически национальной коннотации и означает то конкретное место, ту деревню или тот город, где существует нормальная жизнь людей в их естественной общности. При этом понятие «родина» становится противоположным понятию «отечество» («Родина»).

2. Как и Л. Толстой, А. Платонов изображает войну как процесс, который идет своим собственным, независимым от каких-либо планов, ходом. Поэтому командные структуры обычно оказываются на заднем плане, а в центре повествования находятся самостоятельно действующие бойцы: они подстраиваются под постоянно меняющуюся боевую обстановку, исходя из своей интуиции и своего опыта. Лишь в некоторых рассказах А. Платонова, написанных в последние два года войны, это общее положение несколько «корректируется» и роль высших офицеров как стратегов и руководителей начинает выступать на первый план.

3. Как и Л. Толстой в Севастопольских рассказах и «Войне и мире», А. Платонов рассматривает сопротивление вероломной и всеразрушающей

агрессии врага как *естественную* и этически оправданную реакцию. Тот, на чьей стороне это естественное право, сражается с силой духа, которая и ведет к окончательной победе. Право это А. Платонов обозначает понятием «правда», а Л. Толстой — понятием «провидение». Оба эти понятия определяются принципом, который не связан с конкретной исторической ситуацией, а имеет вневременную трансцендентную природу.

4. Независимо от вопроса о праве на сопротивление агрессии А. Платонов, как и Л. Толстой в Севастопольских рассказах и «Войне и мир», поднимает проблему насилия как такового. Для А. Платонова, как и для Л. Толстого, насилие есть последнее выражение одичания людей. И как и Л. Толстой в Севастопольских рассказах и «Хаджи Мурате», он ясно указывает на эгоистическую мотивировку ряда действий собственной стороны, которые ведут к неоправданным потерям. Как и Л. Толстой, А. Платонов в своем творчестве стремится прежде всего к тому миру, который не только противостоит войне, но который самим своим виртуальным присутствием в повествуемом мире проливает иной свет как на саму войну, так и на предвоенную ситуацию всеобщего заблуждения, которая тем самым становится неотделимой от войны. Мир этот становится предметом раздумий о том, что наступит после войны. «Страх солдата» в одноименном рассказе (1967) — это не страх идти в бой, а именно страх за будущее, которое представлено «злостным разумом» десятилетнего Петрушки, вселяющего страх во всех, живущих в избе. Главная задача послевоенного времени — использовать опыт ужаса войны и самоотверженности людей как шанс на новую жизнь. Ужаса, который вызван не только войной, но и террором, жертвой которого пал сын А. Платонова. И, говоря во «Взыскании погибших» о том, что павшие «завещали» «высшую жизнь», А. Платонов пытается увидеть это завещание и в смерти собственного сына.

Герой, близкий и Л. Толстому, и А. Платонову, твердо верит в лучший мир, и потому его целостная аутентичность отличается определенной наивностью. Однако именно этот герой наделен сознанием, которое можно определить как «здоровый человеческий разум». Этот герой, который в «Войне и мире» воплощается в образах Платона Каратаева, Кутузова или Наташи Ростовой, находит свое выражение у А. Платонова в образах Паршина, Кирея или Тишки. Ненависть Тишки к врагу, который прошел тысячи

километров, чтобы «народ наш губить» [3, с. 68], напоминает один эпизод Второй мировой войны, о котором автору этой статьи недавно рассказал один знакомый:

> Дюссельдорф, конец Второй мировой войны. В дождливый ноябрьский день фашистский фельдфебель гоняет по полю моей бабушки «тети Тины» 15-летних подростков и то и дело заставляет их падать в грязь резким приказом «Ложись!»
>
> Возмущенная «тетя Тина» бросается на фельдфебеля с поднятым зонтом: «Как вы смеете так издеваться над бедными мальчиками! Сам давай ‘Ложись!’»
>
> Мучителю ничего не оставалось, как уносить с поля ноги. Последствия для моей бабушки — никаких (*Norbert Hilger-Carstens*, Quickborn, 15.08.2019).

Почему фельдфебель ничего не предпринял против «тети Тины»? Разумеется, это уже был конец войны, и тетя Тина пользовалась в тех местах уважением. Но вряд ли оба эти обстоятельства сыграли решающую роль, если бы поведение тети Тины не было бы выражением того самого здорового человеческого сознания, которое в конечном счете доступно каждому человеку. Война начинается с подготовки человека к ней. До войны. Как тогда, так и сегодня.

Список литературы

Исследования

1 *Алейников О.* Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 142–147.

2 *Wilpert G. von*. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989. 1054 S.

Источники

3 *Платонов А.* Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов / сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Корниенко. М.: Время, 2010. 544 с.

4 *Платонов А.* «...Я прожил жизнь» Письма [1920–1950 гг.] / под общ. ред. Н. Корниенко и Е. Шубиной. М.: АСТ, 2014. 685 с.

5 *Толстой Л.Н.* Рассказы. Л.: Худож. лит., 1981. 352 с.

6 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. Т. 90. 475 с.

References

1 Aleinikov, O. “Agiograficheskie motivy v proze Platonova o Velikoi Otechestvennoi voine” [“Hagiographic Motives in Platonov’s Prose about the Great Patriotic War”]. *“Strana filosofov” Andreia Platonova: problemy tvorchestva* [*Andrey Platonov’s “Land of Philosophers”: Creative Issues*], issue 5. Moscow, IWL RAS Publ., 2003, pp. 142–147. (In Russ.)

2 Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner, 1989. 1054 S. (In German)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ИСТОКИ ЛАГЕРНОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: ОТ ПОЭЗИИ К «АРХИПЕЛАГУ ГУЛАГ»

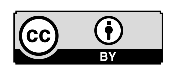
© 2021 г. Н.И. Глухова, Н.М. Щедрина
Московский государственный областной университет, Мытищи, Россия
Дата поступления статьи: 02 февраля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-238-263

Аннотация: В статье анализируются поэтические произведения А.И. Солженицына и «Архипелаг ГУЛАГ». Выявлены их близость и тематическое родство. Авторы статьи обращаются к истории создания этих художественных текстов, отмечают, что последовательность расположения стихов и частей «Архипелага» содержит определенную закономерность. И в поэзии, и в прозе писателем раскрыт путь, которым прошли советские заключенные. Особое место занимают лагеря для политических заключенных, отражена смерть И.В. Сталина. А.И. Солженицын уделяет внимание единению героев с природой, приобщению к ней как к атрибуту жизни свободных людей. Писатель утверждает, что лагерь может стать отправной точкой духовного воскрешения человека. Метафоризация как один из художественных приемов автора впервые используется в поэтических произведениях, служит для раскрытия образа России. В заключении статьи делается вывод о том, что лагерная тема зарождалась во время пребывания автора в местах лишения / ограничения свободы и сначала выразилась в стихах и поэме «Дороженька». «Архипелаг ГУЛАГ» складывался в последующие годы не только из личного опыта автора, но и из многочисленных материалов и свидетельств очевидцев.

Ключевые слова: лагерная тема, А.И. Солженицын, «Архипелаг ГУЛАГ», «Дороженька», стихи, история возникновения лагерей, духовное возрождение, политические заключенные.

Информация об авторах: Надежда Игоревна Глухова — аспирант, Московский государственный областной университет, ул. Веры Волошиной, д. 24, 141014 г. Мытищи, Московская обл., Россия.
E-mail: hopeleon@rambler.ru.
Нэлля Михайловна Щедрина — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный областной университет, ул. Веры Волошиной, д. 24, 141014 г. Мытищи, Московская обл., Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9313-2405
E-mail: schedrina@gmail.com.

Для цитирования: *Глухова Н.И., Щедрина Н.М.* Истоки лагерной темы в творчестве А.И. Солженицына: от поэзии к «Архипелагу ГУЛАГ» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 238–263. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-238-263



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

THE ORIGIN OF LABOUR CAMP THEME IN A.I. SOLZHENITSYN'S WORKS: FROM POETRY TO *THE GULAG ARCHIPELAGO*

© 2021. Nadezhda I. Glukhova, Nellya M. Shchedrina
Moscow Region State University,
Mytishchi, Russia
Received: February 02, 2020
Approved after reviewing: April 23, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: In the present article A.I. Solzhenitsyn's poetic works and *The Gulag Archipelago* are analyzed, their proximity and thematic kinship are revealed. The authors appeal to the creative history of these works, remark that poems and parts of the *Archipelago* are arranged according to a certain pattern. Both in poetry and prose, Solzhenitsyn reveals the path taken by Soviet convicts. Camps for political prisoners and I.V. Stalin's death take significant place in his works. A.I. Solzhenitsyn is particularly interested in the unity of heroes with nature, communion with it as with an attribute of free people's life. The writer claims that the camp may become a starting point for spiritual resurrection of a human being. Metaphorization as one of the artistic elements is used for the first time in lyrics to reveal the image of Russia. The authors conclude that the camp theme arose during Solzhenitsyn's imprisonment and was first expressed in lyrics and the narrative poem *Dorozhen'ka*. *The Gulag Archipelago* was formed later not only from the personal experience of the author but also from numerous materials and evidence of eyewitnesses.

Keywords: the camp theme, Solzhenitsyn, *The Gulag Archipelago*, *Dorozhen'ka*, lyrics, the history of the camps, spiritual rebirth, political prisoners.

Information about the authors: Nadezhda I. Glukhova, PhD student, Moscow Region State University, Vera Voloshina St. 24, 141014 Mytishchi, Moscow region, Russia.
E-mail: hopeleon@rambler.ru
Nellya M. Shchedrina, DSc in Philology, Professor, Moscow Region State University, Vera Voloshina St. 24, 141014 Mytishchi, Moscow region, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9313-2405
E-mail: schedrina@gmail.com

For citation: Glukhova, N.I., Shchedrina, N.M. "The Origin of Labour Camp Theme in A.I. Solzhenitsyn's Works: from Poetry to *The Gulag Archipelago*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 238–263. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-238-263

Повесть «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицын опубликовал в 1962 г., но лагерная тема стала складываться намного раньше, во второй половине 1940-х — начале 1950-х гг. в его поэтических произведениях. Стихи рождались в тюрьмах, автобиографическая поэма / повесть в стихах «Дороженька» (1947–1953) — в Марфинской шарашке. По понятным обстоятельствам в таких условиях А.И. Солженицын не мог записать текст, сохраняя в памяти поэму. Бóльшая часть повести в стихах была сочинена в Экибастузском Особом лагере для политических заключенных. И только находясь в ссылке, автор смог доверить поэтические произведения бумаге.

А.И. Солженицын написал 28 стихотворений, поэму «Дороженька» и большой отрывок, тематически с ней связанный. Чтобы лучше запомнить стихотворные строки, использовал хлебные четки, иметь которые в лагере было безопасно: надзиратели думали, что они для молитвы. Позже он вспоминал, что стихи во время заключения помогли ему выжить, выстоять в тяжелейших условиях.

Несмотря на то что поэма «Дороженька» сравнительно небольшого объема, она охватывает множество событий. Исследовательница Бай Ян говорит о масштабности произведения, охватывающего период с 1930-х гг. по 1945 г. В нем запечатлены юность автобиографического героя, студенческий период, годы Великой Отечественной войны и арест писателя [1].

Замысел «Архипелага ГУЛАГ» возник у А.И. Солженицына в 1958 г., работа над ним начата в 1964 г. в Солотче (под Рязанью), в 1973 г. вариант «Архипелага» попал в руки госбезопасности, что подтолкнуло публикацию книги в Париже. Этот факт послужил причиной высылки писателя из стра-

ны. Окончательный текст вышел в Париже в 1980 г., в России увидел свет только в 1990 г. в издательстве «Советский писатель».

Жанр «Архипелага ГУЛАГ» автор определил как «опыт художественного исследования». Книга создавалась с опорой на собственный опыт и свидетельства очевидцев, сам А.И. Солженицын считал ее написанной в соавторстве со многими свидетелями. Е.В. Иванова в статье «Предание и факт в судьбе “Архипелага ГУЛАГа”» подчеркивает, что «перед нами легенда, сохранившееся в памяти... предание» [5, с. 453], а подлинная «научная» история как раз и имеет в своей основе легенды и предания. По сравнению с «Архипелагом», анализу которого посвящены публикации М.М. Голубкова [4], Е.В. Ивановой [5], Ж. Нива [6], В.Т. Олейника [8], А.М. Ранчина [9; 10], И.Б. Роднянской [12], Л.И. Сараскиной [13], А.В. Урманова [16], Е.Ц. Чуковской [17] и др., стихи почти не привлекали внимания исследователей. Можно указать лишь на работы Бай Ян [1; 2], Г.С. Васюточкина [3], М. Николсона [7].

На отдельные моменты пересечения поэзии и «Архипелага» указывает М. Николсон в статье «Да где ж ты была, Дороженька?», посвященной анализу произведения в контексте жанровых поисков А.И. Солженицына 1940–1950-х гг. Эта поэма «служит мостом между его ранними прозаическими замыслами большой формы, относящимися к тридцатым и сороковым годам, и первыми редакциями романа “В круге первом” середины пятидесятых» [7, с. 256].

М. Николсон отмечает, что этот роман возник в ссылке после «ученичества» в стихах, а поэма «Дороженька» «представляет собой немаловажный этап в переходе Солженицына к зрелой прозе» [7, с. 256].

Цель настоящей статьи — анализ точек пересечения «Архипелага ГУЛАГ» и солженицынской поэзии. Такой подход позволит выявить этапы вызревания лагерной темы в сознании писателя и ее дальнейшее развитие.

Между анализируемыми стихотворными произведениями и «Архипелагом» прослеживается явная связь. И в «Архипелаге», и в «Дороженьке» звучит обращение к тем, кому они посвящены. «Архипелаг» открывается словами:

ПОСВЯЩАЮ
всем, кому не хватило жизни
об этом рассказать.
И да простят они мне,
что я не всё увидел, не всё вспомнил,
не обо всём догадался.
[19, т. 1, с. 5]

(курсив и выделение прописными буквами авторские. — *Н.Г., Н.Щ.*).

В поэме «Дороженька» такого «посвящения» нет, но в ней появляются страдальцы Соловков и Воркуты, которые впоследствии станут героями «Архипелага». К ним обращен «повести немстительной печальный стих» автора, соотносимый по общему пафосу с посвящением в «Архипелаге»:

...Да если б это вся цена моих стихов!
Но тоже и за них платили жизнью те,
Кто в рёве моря заморён в молчанье Соловков,
Безсудно в ночь полярную убит на Воркуте.
Любовь, и гнев, и жалобы расстрелянные их
В моей груди скрестились, чтобы высечь
Вот этой *повести немстительной печальный стих...*
[18, с. 120] (курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Поэтические произведения А.И. Солженицына увидели свет впервые в 1974 г. в сборнике «Прусские ночи», вышедшем в Париже в издательстве «YMCA-PRESS», в России — в 1999 г. среди других произведений в книге «Протеревши глаза», а затем вошли в 18-й том 30-томного Собрания сочинений. Писатель расположил их в книге хронологически, указав не только год создания, но и этапы своей жизни (стихи тюремные, стихи лагерные, стихи ссыльные). 18-й том открывается «Дороженькой» и тематически связанным с ней отрывком, за которым идут 28 стихотворений. К тюремным произведениям относятся: «Воспоминание о Бутырской тюрьме», «Мечта арестанта», «Через две решётки», «Ванька-Встанька», «Романс»; к лагерным — «Отсюда не возвращаются»», «Отречение», «С верхней полки “вагон-зака”», «Каменщик», «Хлебные четки»; к ссыльным — «Пятое

марта», «Возвращение к звездам», «Вот и воли клочок. Новоселье...», «Три невесты», «Триумвирам».

И стихи, и «Архипелаг» схожи композиционно. В стихах запечатлен лагерный период, связанный с разными местами пребывания. Композиция «Архипелага», как и избранная автором последовательность стихов, отражает вехи того же пути. Часть «Архипелага» под названием «Тюремная промышленность» имеет главы «Арест», «Следствие», «Тюрзак» (тюремное заключение), далее идут части «Каторга» и «Ссылка».

Повествование о войне и о том, как люди попадали с фронта в тюрьмы, есть и в поэтических произведениях, и в «Архипелаге», но в последнем не выделяется в отдельную главу. А.И. Солженицын был арестован в последние дни войны на фронте. Сцена ареста не приведена в стихах, но имеет место в «Дороженьке» (глава «И тебе, болван тмутараканский!») и почти дословно соответствует строкам из «Архипелага»:

> Вселенная имеет столько центров, сколько в ней живых существ. Каждый из нас — центр вселенной, и мироздание раскалывается, когда вам шипят: "*Вы арестованы!*"...
>
> ...Но затмившимся мозгом не способные охватить этих перемещений мироздания, самые изощренные и самые простоватые из нас не находятся в этот миг изо всего опыта жизни выдавить что-нибудь иное, кроме как:
>
> — Я?? За что?!?...
>
> [19, т. 1, с. 13] (курсив и строфика автора. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Сравним с «Дороженькой»:

> Весь мир дрóгнул, расщепленный! —
> «Я???» — Бездна наголо...
> ... «За что??»...
>
> [18, с. 180]

В обоих произведениях передано отношение свободных военных к таким же солдатам, по несчастью оказавшимся в плену или арестованным по доносу. В их понурые колонны летят камни, комья грязи и оскорбления. Никому не приходит в голову задуматься о том, реальна ли вина аресто-

ванных. Вопрос «Почему не стрелялся?», прозвучавший в стихотворении «Воспоминание о Бутырской тюрьме» (1946), нашел развернутое продолжение в шестой главе первого тома «Архипелага» — «Та весна», посвященной арестованным советской властью бывшим пленникам. А.И. Солженицын с горечью подчеркивает, что на протяжении многих лет, задолго до Великой Отечественной войны, плен считался горем, а не преступлением, что в былые времена за побег из плена награждали, а не сажали в тюрьмы и лагеря: «При царе Алексее Михайловиче за *полонное терпение* давали дворянство!» [19, т. 1, с. 172] (курсив автора. — *Н.Г., Н.Щ.*).

Описание «безрадостных» [19, т. 1, с. 170] колонн бывших русских пленников есть и в «Дороженьке», и в «Архипелаге»:

Строем зачем-то шагают виновно
Русские пленные...
К пиру не прошены, к празднику не званы,
В мире они никому не нужны, —
Словно склоняясь под топорное лезвие
Движутся к далям жестокой страны...
[18, с. 167]

В «Архипелаге» читаем: «Ещё когда мы разреза́ли Восточную Пруссию, видел я понурые колонны возвращающихся пленных — единственные при го́ре, когда радовались вокруг все, — и уже тогда их безрадостность ошеломляла меня, хоть я ещё не разумел её причины. Я соскакивал, подходил к этим добровольным колоннам (зачем колоннам? Почему они строились? Ведь их никто не заставлял, военнопленные всех наций возвращались разбродом! А наши хотели прийти как можно более покорными...)» [19, т. 1, с. 170].

В прозаическом тексте сделан акцент на «покорности» бывших пленных, а в поэтическом — и на их ненужности стране, за которую они воевали, на тех страшных испытаниях, которые их ожидают.

В «Дороженьке» А.И. Солженицын воссоздает внутреннее состояние молчаливо проходящих колонн арестантов, в частности, рассказчика, который сравнивает себя с приговоренным к повешению за измену Родине Николаевым, героем поэмы:

Теперь я, теперь понимаю,
Как мог, заворожен петлёй,
Так странно молчать Николаев,
Молчать перед ждущей толпой.
Так в царство последнее теней
Мы все на петле палача
Нисходим с последних ступеней,
Пред роком немые молча...

[18, с. 194]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

В «Архипелаге» эта картина тоже присутствует: «И вот — вас ведут... И вам можно и непременно надо было бы к р и ч а т ь! (разрядка авторская. — *Н.Г., Н.Щ.*) Кричать, что вы арестованы! Что переодетые злодеи ловят людей!.. что идет глухая расправа над миллионами! И слыша такие выкрики много раз на день и во всех частях города, может быть, сограждане наши ощетинились бы? может, аресты не стали бы так легки!? Но с *ваших* пересохших губ не срывается ни единого звука...» [19, т. 1, с. 21] (курсив автора. — *Н.Г., Н.Щ.*).

Экспрессия автора-повествователя в «опыте художественного исследования» выражена в восклицательной и в вопросительной форме, которые зачастую соседствуют друг с другом. В главе «Архипелага» «Голубые канты», отразившей противостояние «надзиратель — заключенный», автор задается вопросом: «Это волчье племя — откуда оно в нашем народе взялось? не нашего оно корня? не нашей крови?» [19, т. 1, с. 119]. В стихах использована та же антиномия:

Не небо над нами —
Вурдалак с голубыми крылами

[18, с. 226]

Необходимо отметить, что задолго до появления «Архипелага» А.И. Солженицын поднял в «Дороженьке» проблему существования штрафных рот (главы «Ванька» и «Семь пар нечистых»), в которых перед читателем проходят истории бойцов штрафной роты, обреченных на смерть. Писатель раскрывает причины, по которым осужденные могли ока-

заться в штрафной роте, — за преступления, попадание в плен не по своей воле, за жалость к другим голодным людям, за опоздание на работу. Среди штрафников были и бывшие преступники, и совершенно невинные люди.

Мысли автора в поэме переданы штрафнику Кузьме, который видит причину всех бед в неправедном руководстве страной, в самом режиме советской власти, в вине государства перед человеком:

Они потому и *верховодят*,
Что сами *своих под пули подводят*.
Так, думаешь, вас пощадят?
Навряд...

[18, с. 111]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

В стихотворении «Воспоминание о Бутырской тюрьме» упоминаются будущие места действия «Архипелага»: Колыма, Печора, Воркута, Инта. А.И. Солженицын поднимает проблему перемещения заключенных, перевод из одного лагеря в другой. Для узников это была возможность оказаться хотя бы на мнимой, но свободе, вне лагеря. Написанное в 1950 г. стихотворение «С верхней полки “вагон-зака”» в дальнейшем переросло в главу «Корабли Архипелага» в книге «Архипелаг ГУЛАГ». Герой стихотворения, отправляясь на каторгу, прощается с природой, как с волей, среди которой проходит жизнь свободных людей:

Скоро не будет покровов зелёных,
Жёсткого дёрна, горькой полыни —
В мареве жёлтом песок раскалённый
Кружит и кружит ветер пустыни.

Едем на каторгу, в медные копи.
Вытравит лёгкие в месяцы медь.
Видели. Думали. Жили в Европе.
— В серой *больничке* везут умереть...

[18, с. 228]
(курсив автора. — *Н.Г., Н.Щ.*)

В «Архипелаге» в публицистической форме дается описание передвижения заключенных по островам «заколдованного Архипелага» от Берингова пролива до Босфорского, где разбросаны тысячи островов:

> Они невидимы, но они — есть, и с острова на остров надо также невидимо, но постоянно перевозить невидимых невольников...
>
> Черезо что же возить их? На чём?
>
> Есть для этого крупные порты — пересыльные тюрьмы, и порты помельче — лагерные пересыльные пункты. Есть для этого стальные закрытые корабли — *вагон-заки*. А на рейдах вместо шлюпок и катеров их встречают такие же стальные замкнутые оборотистые *воронки*...
>
> [19, т. 1, с. 347] (строфика и курсив автора. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Лирический герой стихотворения «Мечта арестанта» (1946) соотносит свои стремления с чаяниями других людей. Он готов слиться и с природой, чтобы раствориться в ее тишине. Поэтизируются его воспоминания и общение с животными:

...*Мне* — бродить бы сейчас по степи
И встречать восход в овсах.

Отличать бы от вяза — ясень,
От чижа и синицы — щегла,
Знать повадки леща, карася,
Знать приметы дождя, тепла.

Мне — в Алтай бы! Высоким стремленьям
Отдал дань я, и будет с меня.
Я грущу по коровьему пенью,
По оскалу улыбки коня

[18, с. 217]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

С этим стихотворением перекликается глава «Архипелага» «Та весна». В ней выражено желание автора-повествователя «спрятаться <...> в <...>

тишину! Услышать чистое звонкое пение петуха в незамутнённом воздухе! Погладить добрую серьёзную морду лошади! И будьте вы прокляты, все великие проблемы, пусть колотится о вас кто-нибудь другой, поглупей» [19, т. 1, с. 194–195].

Совсем иные чувства возникают у лирического героя поэмы «Дороженька» (глава «Ту, кого всего сильней…»), когда он переживает весь ужас ареста преподавателя высшего учебного заведения, ни в чем не виновного, из-за найденной у него случайной фотографии. Сотрудники ГПУ перевернули «вверх дном» все в его квартире, стремясь найти хоть что-нибудь компрометирующее этого человека:

…Лежали в грудах книги после потрошенья
И оползнями рушились к ногам.
Ковры комком. Столы и шкафы — настежь.
Бельё, посуда и постели в кучу свалены…
[18, с. 65]

И в «Архипелаге» есть описание «традиционного ареста», когда человека вырывают из семьи, обыскав все его вещи. Родственники собирают для него «дрожащими руками» «смену белья, кусок мыла, какую-то еду» [19, т. 1, с. 14]. Но этим не заканчивается приход сотрудников ГПУ. И А.И. Солженицын передает дальнейший смысл их поведения, направленного на устрашение оставшихся в квартире: «Традиционный арест — это ещё потом, после увода взятого бедняги, многочасовое хозяйничанье в квартире жёсткой чужой подавляющей силы», которая, по словам писателя, «взламывает, вспарывает, срывает со стен, выбрасывает на пол из шкафов и столов, вытряхивает, рассыпает, разрывает». И по горам добра, «нахламленного на полу», слышится «хруст под сапогами» [19, т. 1, с. 14].

От частных пережитых историй писатель в «Архипелаге» идет к созданию энциклопедии русской каторги, учитывая традиции Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, хотя считал данную им информацию неполной. Но именно А.И. Солженицыну принадлежит суждение, что для советской страны существование лагерей являлось закономерностью, особенно во времена 1920–1940-х гг.

«Архипелаг» — это и исторический очерк, и судьба отдельно взятого каторжника, и этнография ГУЛАГА, и моральные и этические нормы жизни, быт, хроника восстания. Ничего не проходит мимо взора писателя: история возникновения лагерей, экономика принудительного труда, структура управления, категории заключенных, положение женщин, малолеток, взаимоотношение уголовников и политических, охрана, конвоирование, осведомительная служба, вербовка стукачей, система наказаний и «поощрений». Автор описывает разнообразные виды каторжного труда зэков, особенности их психологии.

Писатель обратился к истокам возникновения лагерей в России, включив документальные материалы, концентрационные лагеря для политических противников А.И. Солженицын датирует 1918 г., ссылаясь на телеграмму Ленина председателю Пензенского Губкома, в которой вождь советует «сомнительных <...> запереть в концентрационный лагерь вне города» [19, т. 2, с. 13], а также постановления СНК от 5 и 22 сентября 1918 г. Автор «Архипелага» констатирует, что лагеря времен гражданской войны были весьма примитивными сооружениями и мало походили на лагеря 1930–1940-х гг.

Солженицын приводит фамилии десятков крупнейших деятелей Коммунистической партии, расстрелянных по приказу Сталина. Судьбы большинства революционеров составили трагическое и ужасное звено в истории нашей страны. Такой страшной участи, какая выпала на долю арестованных в 1937–1938 гг. руководителей, с точки зрения повествователя, не заслужил никто.

В поэме «Дороженька» еще не могло быть такого развернутого очерка, писатель делает только наметки краткого экскурса в историю русской каторги, повествуя в главе поэмы «Семь пар нечистых» об аресте одного человека:

...люди жили как-то посмелее.
Не чурались, не боялись, и в тюрьме вольнее:
От купчих каких-то булочки, ватрушки,
Если суп, так баландою не был отродясь.

[18, с. 101]

Затронута в главе «Мальчики с луны» поэмы «Дороженька» история бывших кулаков, людей, честным трудом заработавших отобранное у них имущество, рассказано об их высылке и обречении на голодную смерть:

...В тундру высадили голыми да босыми,
Ну, а в тундре и волкам не рай.
Рыбу пальцами словить сумеешь — ешь.
Ягоду найдёшь дикýю — собирай!
Хочешь если, так друг дружку режь.
Хочешь — помирай...

[18, с. 20]

Путешествующие на лодке Сергей и Андрей, впервые в жизни видящие заключенных, названы автором «мальчиками с луны». Ребята сначала воспринимают арестантов отстраненно, приблизившись к ним на более короткое расстояние, чувствуют духовную близость с нечастными:

Что-то было в лицах их заросших,
В складках, не черствеющих у глаз,
От чего пахнуло всем хорошим,
С детских лет несбывшимся *повеяло на нас*

[18, с. 25]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

В «Архипелаге» писатель продолжит тему раскулаченных, по его мнению, «лучших хлеборобов», «чей хлеб Россия и ела в 1928 году». Работящих людей «бросились искоренять свои местные неудачники и приезжие городские люди», которые, «озверев, потеряв всякое представление о [человечности], потеряв людские понятия, набранные за тысячелетия, — <...> стали схватывать вместе с семьями и безо всякого имущества, голыми, выбрасывать в северное безлюдье, в тундру и тайгу» [19, т. 1, с. 49].

О том, какую роль для лагерника играла вера в Бога и как она спасала человека, говорится в стихотворении «Акафист» (1952). Оно приводится в «Архипелаге» в связи с возвращением к жизни рассказчика после операции — выздоровлением, как телесным, так и духовном: «Оглядясь, я

увидел, как всю сознательную жизнь не понимал ни себя самого, ни своих стремлений. Мне долго мнилось благом то, что было для меня губительно, и я всё порывался в сторону, противоположную той, которая была мне истинно нужна. Но как море сбивает с ног валами неопытного купальщика и выбрасывает на берег — так и меня ударами несчастий больно возвращало на твердь. И только так я смог пройти ту самую дорогу, которую всегда и хотел» [19, т. 2, с. 411].

В стихотворении «Акафист» эти чувства автора «Архипелага» переданы лирическими средствами. Герой ужаснулся своему недавнему неверию в Бога, когда, увлекшись идеями марксизма, отошел от церкви, хотя в юности немало благодатных семян было брошено в его душу:

Да когда ж я так до́пуста, до́чиста
Всё развеял из зёрен благих?
Ведь провёл же и я отрочество
В светлом пении храмов Твоих!

Но, испытав лагерь и возможную смерть, он снова обретает Веру и просветление души:

Но пройдя между быти и небыти,
Упадав и держась на краю,
Я смотрю в благодарственном трепете
На прожитую жизнь мою.

В конце стихотворения он откровенно заявляет, что в тяжелые моменты Бог был с ним, как и сейчас:

И теперь возвращенною мерою
Надчерпнувши воды живой, —
Бог Вселенной! *Я снова верую!*
И с отрекшимся *был Ты со мной...*

[18, с. 238]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Теме Веры писатель уделяет большое внимание в своем творчестве. В третьей части «Архипелага» — «Истребительно-трудовые», в главе десятой речь идет о самых разных человеческих типах, в том числе и о верующих людях, которые шли на мучения и смерть, не отказываясь от веры. «Это были лучшие христиане России. Худшие все — дрогнули, отреклись или перетаились» [19, т. 2, с. 204–205], — пишет автор. Писатель обращается к истокам раннего христианства и духу сопротивления тех, от кого остались лишь могильники. Он сетует на то, что мало о них сохранилось сведений, потому что «удушение» срабатывало без свидетелей.

В части «Душа и колючая проволока» А.И. Солженицын раскрывает суть духовного перерождения человека в лагере и «возвращение его в лоно христианства» на примере судьбы доктора Бориса Корнфельда — лагерного хирурга, совершившего «обращение из иудейской религии в христианскую», поплатившегося за это смертью [19, т. 2, с. 409].

А.И. Солженицын полемизирует с В.Т. Шаламовым по вопросу о том, возрождение или растление переживает заключенный в лагере? В главе «Или растление?» он приводит слова В.Т. Шаламова: «Все человеческие чувства — любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность — ушли от нас с мясом мускулов... У нас не было гордости, самолюбия, а ревность и страсть казались марсианскими понятиями... Осталась только злоба — самое долговечное человеческое чувство» [19, т. 2, с. 413]. Для А.И. Солженицына важнее духовное совершенствование лагерника. Он настаивает, например, на изменении взгляда на ненависть:

> Душа твоя, сухая прежде, от страдания *сочает*. Хотя бы не ближних, по-христиански, но близких ты теперь научаешься любить...
>
> ...Вот благодарное и неисчерпаемое направление для твоих мыслей: пересмотри свою прежнюю жизнь. Вспомни всё, что ты делал плохого и постыдного, и думай — нельзя ли исправить теперь?..
>
> Да, ты посажен в тюрьму зряшно, перед государством и его законами тебе раскаиваться не в чем.
>
> Но — перед совестью своей? Но — перед отдельными другими людьми? [19, т. 2, с. 408] (курсив и строфика автора. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Автор «Архипелага» утверждает, что лагерь может стать отправной точкой духовного воскрешения человека, изменения жизни заключенного после освобождения. Его лагерный опыт свидетельствовал, что невозможно растлить тех, у «кого есть устоявшееся ядро», направленное против «жалкой идеологии» — «человек создан для счастья». Только дух и совесть остаются ему дороги и важны «И перед таким арестантом дрогнет следствие!» [19, т. 1, с. 99], — пишет А.И. Солженицын.

Еще одну очень важную тему поднимает автор — функционирование Особых лагерей для политических ссыльных. По его сведениям, в советский период «истинно-политических» было больше, чем в царское время: «...в Особых лагерях недовольные встретились многотысячными массами. И сосчитались. И разобрались, что в душе у них отнюдь не пустота, а высшие представления о жизни, чем у тюремщиков...» [19, т. 3, с. 169]. В таких местах пребывания ссыльных большую роль играли «стукачи». В «Архипелаге» есть соответствующая глава («Стук-стук-стук...»), посвященная процессу вербовки как началу формирования предательства.

Еще ранее, в стихотворении «Каменщик» (1950) А.И. Солженицын ведет речь о доносительстве, когда любое неосторожно произнесенное выражение может стать причиной расправы над человеком:

Слово вольно сказано,
На тюремном деле — галочка проказою,
Что-нибудь в доносе на меня показано...
[18, с. 229]

В Особых лагерях часто вспыхивали бунты, узники поднимали свой голос против «стукачей» и даже шли на расправу с ними, ибо арестанты в таких местах чувствовали себя более свободными. В стихотворении «Напутствие» (1953) автор называет лагерный бунт символом не умершей души в страдающей стране:

О, просочись сквозь Занавес Железный!
О, крикни в щёлочку, светящую едва:
Глухим ночным ли выстрелом обрезным,
Бунтом ли лагерным — жива! ещё — жива!
[18, с. 249]

В строках стихотворения «Россия?» подчеркивается, что в лагерях теперь редко ликуют предатели, что атмосфера в Особых лагерях зачастую оказывается более чистой и вольной, чем те условия, в которых находились свободные люди:

Так еле заметно их проткань
Российскую теплит ткань,
Что *даже порой* за решёткой
Вершит и ликует рвань
[18, с. 235]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

О надежде на появление «воздуха свободы», о внутреннем освобождении и попытках социальной борьбы рассказывает А.И. Солженицын в главе «Каторга», описывая, как в Экибастузе, а затем и в Кенгире вспыхивают забастовки. Он называет наступившее время «новой и жутковато-весёлой порой в жизни Особлага», когда: «не мы побежали! — *они побежали*, очищая от себя нас! Небывалое, невозможное на земле время: человек с нечистой совестью не может спокойно лечь спать! Возмездие приходит не на том свете, а ощутимое живое возмездие заносит над тобой нож на рассвете. Это можно придумать только в сказке: земля зоны под ногами честных мягка и тепла, под ногами предателей — колется и пылает!» [19, т. 3, с. 176] (курсив автора. — *Н.Г., Н.Щ.*).

И в поэзии, и в «Архипелаге» А.И. Солженицын раскрывает положение женщины в лагере, ее унижения и бедствия. С «Архипелагом» перекликаются стихотворения: «Романс» и та часть главы «Дороженьки» «Семь пар нечистых», в которой говорится об осужденной девушке Любоньке, прилюдно изнасилованной в общем воронке по дороге в тюрьму. Бывает и так, что, будучи привлекательной, не по своей воле, а по принуждению, она опускается до «лагерной шалашовки».

Кроме этих мотивов, в стихах много личных переживаний лирического героя, обращенных к жене («Через две решетки», «Отречение»), к поиску новой любви, но невозможной в этих условиях жизни («Вот и воли клочок…», «Три невесты», «Под духмяной, дурманящей тенью джиды…», «Над “Дороженькой”»).

Именно через женскую судьбу писатель идет к лиро-эпическим обобщениям дочери-Дороженьки, женщины-России:

Да, я любил тебя! Не только
За дрожь в груди, за трепет тонкий,
За сохранённый щедрый пыл, —
В тебе, погиблая девчонка,
Судьбу России я любил...
[18, с. 221]

Уход из жизни И.В. Сталина отражен и в поэзии, и в «Архипелаге»: стихотворение «Пятое марта» и седьмая часть «Архипелага» под названием «Сталина нет». В стихотворении лирический герой предельно откровенно выражает свою ненависть к виновнику бедствий лагерников:

Единственный, кого *я ненавидел!!*
Пересчитал грехи? Задохся в Божий час?
Упрямый *бес! Что чувствуешь*, изыдя
Из рёбер, где *держался уцепясь?*

Но автор стремится довести до читателя мысль о том, что не все лагерники одинаково восприняли смерть Сталина:

Косятся на меня, что-де *я шапки не́ снял,*
Но, лагерями мятое, *черно моё лицо.*
Легко мне, радостно и — жаль:
ушёл от русской мести,
Перехитрил ты нас, кацо!
[18, с. 240]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

В главе «Архипелага» «Благонамеренные» А.И. Солженицын уделяет внимание тем «ортодоксам», которые и в лагере пытались оправдать Сталина и его террор, а также и тем, кто не связывал суждения «отца народов» со своими собственными социалистическими убеждениями.

В трех последних главах седьмой части «Архипелага» подчеркивается, что положение заключенных со смертью Сталина кардинальным образом не изменилось. Подтверждением тому служит название второй главы: «Правители меняются, Архипелаг остается».

Поскольку поэзия была начальной ступенью освоения лагерной темы, то в поэтических текстах нет упоминаний о тяготах жизни освобожденных зэков. В стихотворении «Прощание с каторгой» (1952), посвященном долгожданному выходу лирического героя на свободу, читаем:

...Там не ве́нет в лицо мне мятежным духом,
Не коснётся там радостно-жадного слуха
Ваша смелая гордая речь.
....меняю тюрьму, где мятутся свободные,
На свободу, где в страхе коснеют рабы.
[18, с. 239]

В отличие от стихов, «Архипелаг» создавался позднее, следовательно, не все мотивы, раскрытые в нем, получили отражение в более ранней по времени написания поэзии. И все же А.И. Солженицын включил в прозаический текст два стихотворения «Акафист» и «Каменщик», указав тем самым на связь поэзии с «Архипелагом».

Стихотворение «Каменщик» можно считать криком души арестантов об их полном бессилии. Находясь в тюрьме, заключенные в ней строят еще одну тюрьму для себя же. Заканчивается стихотворение словами полной безнадежности:

Боже мой! Какие мы безсильные!
Боже мой! Какие мы рабы!
[18, с. 229]

Ситуация стихотворения «Каменщик» описана и в «Архипелаге». Прежде чем сделать вывод: «Так, на позор наш, мы стали строить тюрьму для себя» [19, т. 2, с. 53], А.И. Солженицын дает объяснение, что рабами они становились не потому, что, боясь «угроз майора Максименко, клали камни вперехлёст и цементу честно, чтобы нельзя было легко эту стену разрушить

будущим узникам», а потому, что «бригаде, клавшей тюрьму», полагалась дополнительная еда. И на глазах строящих тюрьму в нее помещали рабочих, которые не подчинялись заведенным порядкам. Поместили и их товарища, Володю Гершуни, «в уже отстроенном крыле БУРа». Так назывались каменные тюрьмы в Особых лагерях, где важной особенностью было «мучение холодом» [19, т. 2, с. 54].

Основанные на личном опыте, произведения А.И. Солженицына отличаются и трагизмом, и лиризмом, и философичностью. Авторская позиция — и гражданская, и эстетическая — отличается предельной откровенностью и определенностью. Страдания лагерников и их скитания рассматриваются на широком фоне и являются катастрофой для России.

Метафоризация как художественный прием отмечен многими исследователями [17; 10; 2]. Впервые он появляется в поэтических произведениях и служит способом раскрытия образа России как большого лагеря, а в дальнейшем, в «Архипелаге ГУЛАГ», — лагеря как модели России. Подчеркивая масштабность уничтожения людей исправительно-трудовой системой, писатель прибегает в стихотворении «Отсюда не возвращаются» (1950) к обобщению ГУЛАГа как материка:

Мне к лицу нейдёт венок терновый —
Оплетён железным тёрном *целый материк*!
Нас таких!.. — нас материк здесь новый,
Я к нему, как к родине, привык

[18, с. 224]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Метафоры используются в названиях обоих рассматриваемых нами произведений, причем метафоры эти многоплановы. «Архипелаг» — это и страна в стране, и «разодранное… мифологическое пространство», и рукотворный ад, и общность островов, противопоставленная «Острову Сахалин» А.П. Чехова [10]. «Дороженька», кроме неоднократно отмеченной учеными метафоры пути, в ней заложенной, являет собою психологические переживания самого автора [2] (см. «Пословие» поэмы).

А.И. Солженицын вводит и внутритекстовые метафоры, служащие для наиболее яркой демонстрации последствий возникновения и развития систе-

мы исправительно-трудовых лагерей в России. Сеть ГУЛАГа сравнивается с раковой опухолью, разросшейся по всей территории страны. Так, в части третьей «Архипелага» — «Истребительно-трудовые», одна из глав имеет название «Архипелаг дает метастазы». В ней идет речь о строительстве Беломорско-Балтийского канала и канала Москва-Волга. В стихотворении «Поэты русские! Я с болью одинокой...» (1953) автор опять обращается к той же метафоре, но уже при описании предощущения собственной гибели от страшной болезни [11]:

Мне — смерть! мне — смерть!
— кто эту грань нарушит? —
Она взросла в груди тарантулом мохнатым
И щупальцами душит...
[18, с. 248]

В «Дороженьке» присутствует метафора номера-клейма:

Идут работать лагери! И наша каторга
Четырежды клеймённая идёт.
[18, с. 9]

«В Особых лагерях зэки ходили под четырьмя номерами: на шапке, на груди, над коленом и на спине. Номера были введены взамен фамилий» [11, с. 395].

Как отмечено исследователями [8; 10], «Архипелаг» вобрал в себя черты многих жанров. В «опыте художественного исследования» соединились и хроникальное, и автобиографическое, и документальное начала. В «Дороженьке» эти стилевые особенности тоже присутствуют. Автобиографизм пронизывает все произведение. Черты хроникальности используются автором, например, в главе «Прусские ночи», где говорится о продвижении советских войск по территории Восточной Пруссии, о грабежах и насилии над мирным населением. Хроникальность способствует раскрытию путешествия на лодке лирического героя Сергея Нержина и его друга Андрея в главе «Мальчики с луны». В «Прусских ночах» А.И. Солженицын прибегает к документальности в той ее части, где речь идет о походе русской армии в период Первой мировой войны:

... Как Четырнадцатым годом
Вот по этим же проходам —
Межозёрным дефиле,
Вот по этой же земле,
В шесть солдатских переходов
От снабженья, от тылов,
За Париж, за чудо Марны
Гнали слепо и бездарно
Сгусток русских корпусов;
Без разведки и без хлеба
Гнали в ноги Людендорфу,
А потом под синим небом
Их топили в чёрном торфе.
Шедший выручить, от смыка
Был отозван Нечволодов...

[18, с. 148]
(курсив наш. — *Н.Г., Н.Щ.*)

Таким образом, анализ рассматриваемых произведений свидетельствует о том, что для А.И. Солженицына автобиографизм, хроникальность и документализм — неотъемлемые особенности его индивидуального стиля.

Общим для прозаического и поэтического произведений является наличие комических элементов. Примером в «Архипелаге» может служить глава «Зэки как нация (этнографический очерк Фан Фаныча)», а в «Дороженьке» — прием «снижения» торжественности слов старого казака, который, крестясь и говоря, что умирает ради однополчан, пробует спирт из цистерны, чтобы определить, метиловый он или этиловый. Подобное сочетание трагического и комического, с одной стороны, подчеркивает обыденность происходящего, а с другой — служит способом воссоздания психологического напряжения.

И для «Архипелага», и для «Дороженьки» характерен мотив странствия, путешествия, но направления этого пути различны. В «опыте художественного исследования» читатель сначала попадает «внутрь» ГУЛАГа, а потом автор дает «внешний пласт» — историю русской каторги. В поэтическом

произведении, напротив, повествование начинается со столкновения с лагерным миром, как бы «снаружи», а потом речь идет об аресте главного действующего лица. В «Архипелаге» трагедия героя-повествователя слита с трагедией народа, а в «Дороженьке» история лирического героя является стержневой и занимает основное место. Картины народных испытаний (например, сцена встречи с солдатами штрафной роты в главе «Семь пар нечистых») служат скорее для оттенения черт характера Сергея Нержина и его постепенной причастности к несчастьям множества невинно пострадавших людей.

Таким образом, поэзия была только первым, начальным этапом в формировании лагерной темы в творчестве А.И. Солженицына. «Архипелаг» — вершина и самое значимое произведение писателя на этом пути. Но и на протяжении всей последующей жизни он не отошел от изображения лагерной жизни во всех ее ипостасях. В повести «Раковый корпус», в романе «В круге первом», в публицистике, в «двучастных рассказах» А.И. Солженицын пишет о ГУЛАГе как о государственной системе России 1917–1980-х гг., ретроспективно обращаясь и к предшествующим столетиям.

Список литературы

Исследования

1 *Бай Ян.* Роль мотива пути-дороги в заглавии и фабуле поэмы А.И. Солженицына «Дороженька» // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2018. № 4 (61). С. 135–147.

2 *Бай Ян.* Заголовочный комплекс поэмы А.И. Солженицына «Дороженька» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (70): в 2 ч. Ч. 1. С. 12–16.

3 *Васюточкин Г.С.* «Дороженька» Александра Солженицына // *Васюточкин Г.С.* На перевале тысячелетий: Страницы публицистики. СПб.: Изд-во Александра Сазанова, 2011. С. 356–363.

4 *Голубков М.М.* «Бывают странные сближенья»: М. Горький и А.И. Солженицын в литературном пространстве XX века // Александр Солженицын: взгляд из XXI века: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения / сост. Л.И. Сараскина. М.: Русский путь, 2018. С. 405–415.

5 *Иванова Е.* Предание и факт в судьбе «Архипелага ГУЛАГа» // Между двумя юбилеями (1998–2003): писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. Альманах / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 449–458.

6 *Нива Ж.* «Живой классик» // Между двумя юбилеями (1998–2003): писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. Альманах / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 541–545.
7 *Николсон М.* «Да где ж ты была, Дороженька?» // Путь Солженицына в контексте большого времени: сб. памяти: 1918–2008. М.: Русский путь, 2009. С. 256–264.
8 *Олейник В.Т.* Жанровая специфика «Архипелага ГУЛАГа» // Литературоведческий журнал. 2018. № 43. С. 5–39.
9 *Ранчин А.* Тема каторги в «Архипелаге ГУЛАГе» А.И. Солженицына и в русской литературе XIX века. Некоторые наблюдения // Между двумя юбилеями (1998–2003): писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. Альманах / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 441–448.
10 *Ранчин А.М.* «Архипелаг ГУЛаг» А.И. Солженицына как художественный текст: некоторые наблюдения // Образовательный портал «Слово». URL: www.portal-slovo/philology/40042.php (дата обращения: 24.02.2020).
11 *Радзишевский В.* Комментарии // *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2016. Т. 18: Раннее. С. 391–537.
12 *Роднянская И.* Лирико-патетическое начало в «Архипелаге ГУЛАГ» (К сравнению задач двух эпопей Александра Солженицына) // Жизнь и творчество Александра Солженицына: На пути к «Красному Колесу»: Сб. ст. / сост. Л.И. Сараскина. М.: Русский путь, 2013. С. 337–346.
13 *Сараскина Л.И.* Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2009. 935 с.
14 *Сафронов А.В.* Комическое в книге о народной трагедии (пародийная глава в «Архипелаге ГУЛАГ» А. Солженицына) // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2012. № 1 (34). С. 120–127.
15 *Темпест Р.* Александр Солженицын — (анти)модернист // Новое литературное обозрение. 2010. № 3. С. 246–263.
16 *Урманов А.В.* Творчество Александра Солженицына: учеб. пособие. 3-е изд. М.: Флинта: Наука, 2009. 384 с.
17 *Чуковская Е.* Александр Солженицын. От выступления против цензуры к свидетельству об Архипелаге ГУЛАГе // Между двумя юбилеями (1998–2003): писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. Альманах / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 352–370.

Источники

18 *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2016. Т. 18: Раннее. 544 с.
19 *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ: в 3 т. М.: Центр «Новый мир», 1990. 432 с. + 464 с. + 416 с.

References

1 Bai Ian. "Rol' motiva puti-dorogi v zaglavii i fabule poemy A.I. Solzhenitsyna 'Dorozhen'ka'." ["The Role of the Path-Road Motive in the Title and Storyline of A.I. Solzhenitsyn's Narrative Poem *Dorozhen'ka*."] *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.A. Esenina*, no. 4 (61), 2018, pp. 135–147. (In Russ.)

2 Bai Ian. "Zagolovochnyi kompleks poemy A.I. Solzhenitsyna 'Dorozhen'ka'." ["The Headline Complex of A.I. Solzhenitsyn's Narrative Poem *Dorozhen'ka*."]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 4 (70): in 2 parts, part 1, 2017, pp. 12–16. (In Russ.)

3 Vasiutochkin, G.S. "'Dorozhen'ka' Aleksandra Solzhenitsyna" ["*Dorozhen'ka* by Alexander Solzhenitsyn"]. Vasiutochkin, G.S. *Na perevale tysiacheletii: Stranitsy publitsistiki* [*At the Pass of the Millennium: Pages of Journalism*]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Aleksandra Sazanova Publ., 2011, pp. 356–363. (In Russ.)

4 Golubkov, M.M. "'Byvaiut strannye sblizhen'ia': M. Gor'kii i A.I. Solzhenitsyn v literaturnom prostranstve XX veka" ["'There Are Strange Rapprochements': M. Gorky and A.I. Solzhenitsyn in the Literary Space of the 20th Century"]. *Aleksandr Solzhenitsyn: vzgliad iz XXI veka: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 100-letiiu so dnia rozhdeniia* [*Alexander Solzhenitsyn: a View from the 21st Century: Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 100th Anniversary of His Birth*], comp. by L.I. Saraskina. Moscow, Russkii put' Publ., 2018, pp. 405–415. (In Russ.)

5 Ivanova, E. "Predanie i fakt v sud'be 'Arkhipelaga GULAGa'." ["Fable and Fact in the Fate of *The Gulag Archipelago*."] *Mezhdu dvumia iubileiami (1998–2003): pisateli, kritiki i literaturovedy o tvorchestve A.I. Solzhenitsyna. Al'manakh* [*Between Two Anniversaries (1998–2003): Writers, Critics and Literary Scholars on A.I. Solzhenitsyn's Works. Almanac*], comp. by N.A. Struve, V.A. Moskvin. Moscow, Russkii put' Publ., 2005, pp. 449–458. (In Russ.)

6 Niva, Zh. "Zhivoi klassik" ["Living Classic"]. *Mezhdu dvumia iubileiami (1998–2003): pisateli, kritiki i literaturovedy o tvorchestve A.I. Solzhenitsyna. Al'manakh* [*Between Two Anniversaries (1998–2003): Writers, Critics and Literary Scholars on A.I. Solzhenitsyn's Works. Almanac*], comp. by N.A. Struve, V.A. Moskvin. Moscow, Russkii put' Publ., 2005, pp. 541–545. (In Russ.)

7 Nikolson, M. "Da gde zh ty byla, Dorozhen'ka?" ["Where Have You Been, Dorozhen'ka?"]. *Put' Solzhenitsyna v kontekste bol'shogo vremeni: sbornik pamiati: 1918–2008* [*Solzhenitsyn's Path in the Context of Large Times: Memorial Collection: 1918–2008*]. Moscow, Russkii put' Publ., 2009, pp. 256–264. (In Russ.)

8 Oleinik, V.T. "Zhanrovaia spetsifika 'Arkhipelaga GULAGa'." ["Genre Specifics of *The Gulag Archipelago*."]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 43, 2018, pp. 5–39. (In Russ.)

9 Ranchin, A. "Tema katorgi v 'Arkhipelage GULAGe' A.I. Solzhenitsyna i v russkoi literature XIX veka. Nekotorye nabliudeniia" ["The Theme of Penal Labor in A.I. Solzhenitsyn's *The Gulag Archipelago* and Russian Literature of the 19th Century.

Some Observations”]. *Mezhdu dvumia iubileiami (1998–2003): pisateli, kritiki i literaturovedy o tvorchestve A.I. Solzhenitsyna. Al’manakh* [*Between Two Anniversaries (1998–2003): Writers, Critics and Literary Scholars on A.I. Solzhenitsyn’s Works. Almanac*], comp. by N.A. Struve, V.A. Moskvin. Moscow, Russkii put’ Publ., 2005, pp. 441–448. (In Russ.)

10 Ranchin, A.M. “‘Arkhipelag GULag’ A.I. Solzhenitsyna kak khudozhestvennyi tekst: nekotorye nabliudeniia” [“*The Gulag Archipelago* by A.I. Solzhenitsyn as a Literary Text: Some Observations”]. *Obrazovatel’nyi portal “Slovo”* [*Slovo: Educational Portal*]. Available at: www.portal-slovo/philology/40042.php (Accessed 24 February 2020). (In Russ.)

11 Radzishevskii, V. “Kommentarii” [“Commentary”]. Solzhenitsyn, A.I. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [*Collected Works: in 30 vols.*], vol. 18: Rannee [Early Works]. Moscow, Vremia Publ., 2016, pp. 391–537. (In Russ.)

12 Rodnianskaia, I. “Liriko-pateticheskoe nachalo v ‘Arkhipelage GULAG’ (K sravneniiu zadach dvukh epopei Aleksandra Solzhenitsyna)” [“Lyric and Pathetic Beginning in *The Gulag Archipelago* (On Comparing the Tasks of Alexander Solzhenitsyn’s Two Epics)”]. *Zhizn’ i tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna: Na puti k “Krasnomu Kolesu”: Sbornik statei* [*The Life and Work of Alexander Solzhenitsyn: On the Way to “Red Wheel”: Collection of Articles*], comp. by L.I. Saraskina. Moscow, Russkii put’ Publ., 2013, pp. 337–346. (In Russ.)

13 Saraskina, L.I. *Aleksandr Solzhenitsyn* [*Alexander Solzhenitsyn*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2009. 935 p. (In Russ.)

14 Safronov, A.V. “Komicheskoe v knige o narodnoi tragedii (parodiinaia glava v ‘Arkhipelage GULAG’ A. Solzhenitsyna)” [“The Comic in a Book about a Folk Tragedy (a Parody Chapter in A. Solzhenitsyn’s *The Gulag Archipelago*.”]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.A. Esenina*, no. 1 (34), 2012, pp. 120–127. (In Russ.)

15 Tempest, R. “Aleksandr Solzhenitsyn — (anti)modernist” [“Alexander Solzhenitsyn as an (Anti)modernist”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2010, pp. 246–263. (In Russ.)

16 Urmanov, A.V. *Tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna: uchebnoe posobie* [*Works of Alexander Solzhenitsyn*: *Tutoria*], 3d ed. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)

17 Chukovskaia, E. “Aleksandr Solzhenitsyn. Ot vystupleniia protiv tsenzury k svidetel’stvu ob Arkhipelage GULAGe” [“Alexander Solzhenitsyn. From Speaking Out Against Censorship to Testifying of *The Gulag Archipelago*”]. *Mezhdu dvumia iubileiami (1998–2003): pisateli, kritiki i literaturovedy o tvorchestve A.I. Solzhenitsyna. Al’manakh* [*Between Two Anniversaries (1998–2003): Writers, Critics and Literary Scholars on A.I. Solzhenitsyn’s Works. Almanac*], comp. by N.A. Struve, V.A. Moskvin. Moscow, Russkii put’ Publ., 2005, pp. 352–370. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.2.0
ББК 83.3(4Укр)

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ, ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ И СИТУАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ (ЧУЖОЕ–ИНОЕ–СВОЕ). Статья третья*

 Ю.Я. Барабаш
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия
Дата поступления статьи: 02 октября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 января 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-264-303

Аннотация: Заключительная часть триптиха посвящена проблематике украинско-еврейского литературного пограничья. В отличие от двух предыдущих частей, где превалировали геополитический и региональный аспекты (Галичина, Харьков-Донбасс), здесь на первый план выходит пограничье «внутреннее», или, по М. Бахтину, «диалогический контакт между текстами (высказываниями)», что предполагает приоритетную роль синхронического подхода. В качестве семантического и методологического «общего знаменателя» для двух подходов выступает формула диалектической взаимосвязи категорий «Чужое», «Иное», «Свое». Исследование проводится по трем направлениям: 1) еврейская тема в украинской литературе как «текст»; акцент — на специфике художественных решений; 2) писатели-евреи в лиминальном литературном пространстве Украины, феномены культурных диффузий и интерференций; 3) украинские писатели еврейского происхождения — социопсихологический вариант этнокультурного пограничья.

Ключевые слова: еврейская тема, «текст», бесконтактный диалог, контактное пограничье, антиимперский выбор, неимперская интеграция, двуединая идентичность.

Информация об авторе: Юрий Яковлевич Барабаш — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: barabash.yuri@gmail.com

Для цитирования: *Барабаш Ю.Я.* Этнокультурное пограничье: Концептуальный, типологический и ситуативный аспекты (Чужое — Иное — Свое). Статья третья // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 264–303. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-264-303

* Статьи первую и вторую см. в журнале Studia Litterarum: [2; 3].



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

ETHNO-CULTURAL BORDERLINE: CONCEPTUAL, TYPOLOGICAL, AND CIRCUMSTANTIAL ASPECTS (ALIEN — OTHER — ONE'S OWN). Third article

© 2021. Yu.Ya. Barabash
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: October 02, 2020
Approved after reviewing: January 25, 2021
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The final part of the triptych is devoted to the problematics of Ukrainian-Jewish literary border. Unlike two previous parts, where geoplitical and regional aspects prevailed (Galitchina, Kharkov — Donbass), here the "internal" border is focused on, or, according to M. Bakhtin, "the dialogical contact between texts (statements)" which implies the priority role of the synchronic approach. As a semantic and methodological "common denominator" for two approaches, the formula for the dialectical interconnection of categories "Alien," "Other," "Own" is used. The research is conducted in three directions: 1) the Jewish theme in Ukrainian literature as the "text;" the accent is put on the specificity of literary solutions; 2) writers-Jews in the liminal literary space of Ukraine, the phenomena of cultural diffusions and interferences; 3) Ukrainian writers of the Jewish origin — sociopsychological version of the ethnocultural border.
Keywords: Jewish theme, "text", contactless dialogue, contact border, anti-imperial choice, non-imperial integration, two-pronged identity.
Information about the author: Yuri Ya. Barabash, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
E-mail: barabash.yuri@gmail.com
For citation: Barabash, Yu.Ya. "Ethno-cultural Borderline: Conceptual, Typological, and Circumstantial Aspects (Alien — Other — One's own). Third article." *Studia Litterarum*, 2021, vol. 6, no 2, pp. 264–303. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-264-303

Украинско-еврейское литературное пограничье

В предыдущих двух статьях триптиха проблема этнокультурного пограничья рассматривалась как преимущественно культурологическая, причем с выраженным превалированием регионального ракурса (Галичина, Харьков–Донбасс); это, впрочем, не исключало внимания к «внутреннему» пограничью в рамках отдельных явлений. Применительно к украинско-еврейскому литературному пограничью приоритеты меняются местами, региональный аспект и здесь остается безусловно важным, но превалирует аспект «внутренний», то, что М. Бахтин в своих «Рабочих записях» определял как «диалогический контакт между текстами (высказываниями)» [5, с. 424]. В качестве объединяющего принципа, своего рода семантического и методологического «общего знаменателя» для обоих аспектов выступает формула диалектической взаимосвязи категорий «Чужое», «Иное», «Свое».

Рассмотрение темы в статье проводится по трем направлениям, в увязке с общеукраинским историко-литературным контекстом.

а) Еврейский дискурс в украинской литературе
(«дистанционное», или опосредованное, пограничье,
бесконтактный «диалог»; мотивации,
принципы интерпретации, художественные решения)

Характерная черта ряда исследований, посвященных данной теме, — социально-экономический и идеологический крен, в результате чего приводимые примеры из истории украинской литературы воспринимаются скорее как иллюстрации к общетеоретическим положениям, нежели как *художественные* феномены. Эстетический, поэтологический критерии прак-

тически отсутствуют, поэтика как система приемов и средств воплощения еврейской темы в художественном тексте, как правило, не рассматривается. Это относится и к работе Г. Грабовича «Еврейская тема в украинской литературе XIX и XX вв.», хотя в целом она, несомненно, выделяется на общем фоне [9].

С учетом сказанного при рассмотрении в данной статье взятых выборочно, без претензии на полноту, с учетом значимости и репрезентативности текстов внимание будет уделено прежде всего *художественным* решениям.

Т. Шевченко. «Гайдамаки» и не только «Гайдамаки»

Применительно к этой поэме в критической практике в качестве ключевого обычно выступает понятие «стереотип» в его социопсихологическом истолковании. Имеется в виду факт частого, по сути преимущественного использования Шевченко негативных, уничижительных либо презрительных характеристик персонажей-евреев («жидов»[1]); хотя у Шевченко есть — немногочисленные, но есть, — примеры объективных, даже сочувственных суждений и оценок.

В принципе понятие «стереотип» надо признать соответствующим реалиям и особенностям национального массового сознания определенной исторической эпохи, не случайно к нему прибегают практически все авторы, исследующие тему. Однако необходимо заметить, что относящийся к ней тот или иной анализируемый объект может рассматриваться не только (а в известном смысле и не столько) на социально-экономическом и политико-идеологическом уровнях, но также на уровне собственно литературном. И здесь возможно и уместно применение, кроме «стереотипа», понятия литературной *традиции* как структурно- и смыслообразующего фактора. Эти два понятия представляют собою бинарную недихотомическую систему корреляционного характера. Стереотип рождается в недрах традиции, на основе того или иного повторяющегося элемента, затем, также функционируя в режиме повторяемости,

1 В русских переводах этот этноним отсутствует. Между тем в старой украинской (и в других славянских) разговорной, а также и литературной, практике «жид» — нормальная форма, адекватная первичному этнониму (лат. judaeus, ивр. יהודי — «иудей»), лишенная тех социопсихологических и идеологических наслоений, которые в силу исторических обстоятельств закрепились в русской языковой практике, а в советское время ставшая запрещенной (см.: [8, с. 221–222]). Впрочем, споры на эту тему не утихают.

постоянно подпитывая и обогащая традицию, часто сам превращается в своего рода традицию.

Подход Т. Шевченко к еврейской теме, к образу еврея стереотипен в той мере, в какой он отражает исторически сложившееся восприятие этого образа массовым национальным сознанием. Такое восприятие отразилось в фольклоре, в староукраинской литературной традиции. Типологически общие черты образа «жида» — корыстолюбие, жадность, коварство, услужливость по отношению к сильному, в данном случае — к поляку, готовность быть его орудием в деле религиозного и национального угнетения украинского крестьянина; часто еврей предстает в смешном, карикатурном виде, на что обращает внимание И. Франко в своей работе «К истории украинского вертепа XVIII в.» [22, с. 179].

Включением в процесс исследования проблемы такого понятия, как «традиция», акцентируется приоритетный характер *литературного* подхода к теме перед подходами социально-экономическим и тем более перед идеологическим. В этом плане интерес представляет анализ еврейской составляющей «Гайдамаков» в общем контексте поэмы, на пограничье и во взаимодействии (чаще всего конфликтного характера) с другими компонентами художественного дискурса.

Первая «заявка» на такое пограничье появляется уже в «Интродукции» к поэме: мы узнаем, что польские конфедераты, которые «разбрелись» по Украине,

Сговорились с торгашами,
Чтобы грабить вместе.
Что хотели, то творили,
Церкви оскверняли...
(Пер. А. Твардовского) [32, с. 121]

Здесь обозначен один из распространенных в украинском массовом сознании эпохи после Брестской унии (1596) и сохранивший свое влияние в XIX в. стереотип, согласно которому хозяйничающая на Украине польская шляхта отдавала православные храмы в аренду своим пособникам — евреям, так что, как рассказывают в «Тарасе Бульбе» прибывшие на Сечь казаки, «если жиду вперед не заплатишь, то и обедни нельзя править» [28, с. 77].

Первичная реплика получает развитие в последующих главах поэмы, где еврейский мотив вступает во взаимодействие с другими мотивами, образами, сюжетными ситуациями, авторскими отступлениями. В тексте поэмы складывается «дискурс Лейбы», в основе которого лежит не понятие *совокупности* и не логика последовательного развития входящих в эту совокупность компонентов, а понятие *системы* и принцип дополнительности. Структурной единицей повествовательного дискурса выступает пара противоположных, взаимоисключающих, но при этом взаимодополняющих компонентов — бинарных оппозиций.

Лейба-шинкарь, издевающийся над своим батраком, бедным казаком Яремой, и Лейба, унижаемый польскими конфедератами, — одна из таких оппозиций. Другая: Лейба, ради своего спасения дающий конфедератам «наводку» на хранящего общественные деньги церковного старосту и его дочку-красавицу, и тот же Лейба, помогающий (правда, под страхом расправы) Яреме вызволить Оксану из польского плена. И еще оппозиция, характеризующая неоднозначное отношение автора поэмы к его персонажам-евреям — отцу, «чертовой копилке», и к его дочери:

Лейба.
Согнулся дугою,
У постели над светильней
Считает монеты.
А в постели — вся раскрыта
Разметалась, раскидалась,
Темно ей и душно,
Спит тревожно, беспокойно, —
Одинокой тяжко...
Хороша была еврейка,
Что-то шепчет пылко!
[32, с. 123–124]

На стыковом пограничье между членами этих оппозиций возникает зона эмотивной и семантической напряженности, в которой рождаются новые смыслы, складывающаяся система коммуникативных отношений обретает такие признаки художественного «высказывания», как

его бинарно-оппозиционная природа, как относительная автономность, членимость и одновременно связанность (когезия) и полнота (когерентность), что дает основание определить еврейский компонент поэмы термином «текст» — систему, предстающую в многомерном пограничном пространстве, в комбинаторике моментов пересечения и взаимодействия (чаще всего конфликтного характера) еврейского «текста» с аналогичными локальными «текстами» — польским, украинским, гайдамацким, авторским.

Что касается отношения автора поэмы к Лейбе и вообще к евреям, то здесь бросается в глаза разброс шевченковских характеристик и оценок, который отражает сложности и зигзаги — на уровне психологии — движения к осознанию «чужого» как «иного», на мировоззренческом уровне — процесса формирования зрелого национального сознания и демократических убеждений, в частности, в еврейском вопросе.

Знаменательным, в определенном смысле итоговым моментом данного процесса стало участие Т. Шевченко в широкой протестной кампании виднейших писателей и ученых России против антисемитских выступлений издателя и редактора журнала «Иллюстрация» В. Зотова. В петербургском журнале «Русский вестник» (1858, т. XVIII, ноябрь, кн. 2) было опубликовано письмо Марка Вовчка (М. Вилинская), Н. Костомарова, П. Кулиша, М. Номиса (М. Симонов) и Т. Шевченко, в котором выражалась солидарность с ранее опубликованными протестами и специально излагался взгляд украинских писателей на проблему [12][2].

И. Франко. Парадоксы еврейского дискурса

В широкой и многоуровневой панораме творческой, научной, общественнно-политической деятельности Ивана Франко, охватывающей его поэзию, прозу, публицистику, эпистолярий, еврейский дискурс предстает как сложная идейно-политическая и духовно-нравственная структура, компоненты которой находятся в динамике амбивалентных, подчас взаимоисключающих, семантических соотношений.

2 В эту пору среди знакомых Т. Шевченко, вернувшегося из ссылки в Петербург, было, как свидетельствуют его письма и «Дневник», немало евреев. Один из них — лечивший поэта еще в его молодые годы доктор Александр Дмитриевич Бланк, дед В.И. Ленина по материнской линии.

Какие моменты выступают в качестве определяющих для понимания характера и смыслов этих процессов, направленности их векторов?

Тут следует выделить объективный и субъективный факторы. Первый, безусловно, объективный, внеличностный, — особенности исторического развития и геополитического положения Галичины, специфические черты региона как межэтнического и этнокультурного пограничья, важным структурным компонентом которого был еврейский этнос. И. Франко вырос, сформировался и прожил жизнь в среде со значительным еврейским компонентом. Он дружил с евреями-одноклассниками, сначала в сельской школе, затем в дрогобычской так называемой нормальной. Он интересовался — в контексте проблематики украинского национального возрождения и государственности — сионистскими идеями (Т. Герцль, Н. Бирнбаум), переписывался с М. Бубером. Образы евреев, черты еврейской идентичности, внутрисемейные отношения, повседневный быт и традиционный уклад еврейских местечек («штетлов»), роль еврейства в социально-экономических, идейно-политических и культурных процессах, в социалистическом и, позднее, национальном движениях в Галичине — эти аспекты, по объему и значимости которых с И. Франко не может сравниться ни один украинский писатель, составили в его творчестве единый и «сквозной» еврейский дискурс.

Единый, однако не цельный, «сквозной», однако не последовательно прямой. Еврейский дискурс Ивана Франко дуален, парадоксален, зигзагообразен. Вот, к примеру, рассказанная с искренним душевным чувством, словно в pendant к шевченковской «Катерине», трогательная история о судьбе бедной еврейской девушки-служанки, обманутой хозяином, но нашедшей счастье в материнстве (поэма «Сурка» из цикла «Еврейские мелодии»), — а вот публиковавшаяся едва ли не в то же время в журналах «Зеркало» и «Нове зеркало» сатирическая поэма «Швинеделеса Пархенблита путешествие из села Дерихлопа (! — *Ю.Б.*) в Америку и обратно»; поэма, стилизованная под еврейско-галицкий жаргон, содержит двусмысленные намеки на Талмуд, якобы разрешающий еврею «драть хлопа». Я. Грицак, комментируя эту публикацию, отмечает, что поэма «потрафляла вкусам читательской публики» [10, с. 353].

Еще пример: в тех же «Еврейских мелодиях» читаем проникнутые библейским гневом и призывами к отмщению еврейские монологи «Сам-

батион» («Живе цар Давид наш і бачить / Усі наші кривди й біду» –«Живет наш царь Давид и видит / Все наши кривды и беды» [31, с. 19]) и «Перья» («О, свідку великої кари, / О, пір'я жидівських перин» — «О, свидетель великой кары, / О, перья еврейских перин!» [31, с. 20]). Их пафос — осуждение еврейских погромов, прошедших в 1881 г. в южных украинских губерниях Российской империи. И вдруг всего через три года — вновь «зигзаг»: в статье «Еврейский вопрос», опубликованной без подписи на первой странице газеты «Діло», И. Франко, возвращаясь к теме погромов, которые, как он опасается, могут, вслед за Россией и Венгрией, произойти и в Галичине, называет в качестве первопричины «деморализующее преобладание еврейского капитала и эксплуатации».

Двойственными предстают образы евреев в крупных прозаических произведениях Ивана Франко. Но здесь они отражают не двойственную позицию автора, а черту характера создаваемого автором персонажа, раскрывают формирующие эту черту обстоятельства.

В Postscriptum ко второй редакции своей повести «Петрии и Довбущуки» И. Франко, отмечает, что стремился показать «попытки вольнодумного движения» в еврейской среде и «раввинские реакции» на них. Центральная фигура этого внутриеврейского, внутриконфессионального остро конфликтного пограничья — Исак Бляйберг. Ему, пострадавшему и едва спасшемуся от грабителей, в трагическую минуту жизни на помощь приходит украинский крестьянин Петрий, складывается другое — позитивное, нравственное —этнокультурное пограничье. Недавний корчмарь осознает внутреннюю потребность перемен в своей судьбе, он выходит на новую дорогу, какой до него не ходил ни один еврей.

Вагман из романа «Перекрестные тропки» — ростовщик, пользующийся в городе и во всем уезде дурной славой «пиявки», человека, который «не чурается самого грязного гешефта». Однако это лишь одна сторона натуры Вагмана и его деятельности. Вагман использует свое хорошее знание законов и еще лучшее — слабостей и уязвимых мест представителей власти, а также немалые финансовые средства, для помощи украинским крестьянам в их судебных тяжбах с «урядниками». Необычная деятельность ростовщика-пиявки объясняется в романе желанием Вагмана мстить власть имущим за гибель сына, случившуюся по их вине, а также страхом перед «пожаром ненависти» к евреям со стороны украинского населения, опасностью погромов.

В повести «Boa constrictor» и романе «Борислав смеется» евреи-миллионеры Герман Гольдкремер и Леон Гаммершляг, хозяева бориславских нефтяных месторождений, этой «галицкой Калифорнии», изображены беспощадно и жестко, как эксплуататоры украинских рабочих, пролетаризованных крестьян. Многозначительная метафора — на стене в кабинете Гольдкремера висит картина, на которой удав душит попавшую в его засаду газель. Некоторые критики усматривают в позиции автора этих произведений, в его художественной манере следование антисемитским стереотипам. Это поверхностный вывод, вытекающий из отождествления позиций автора и персонажей произведения. На самом деле Франко не ставит перед собою задачу изложения своих взглядов, он стремится по возможности точно, реалистически достоверно — и, признаем, не без натуралистических подробностей — отразить настроения рабочих, их окрашенные обидой и гневом оценки работодателей. Присутствуют ли в этих описаниях некие личностные коннотации, отражающие отношение самого автора к изображаемым конфликтам? Несомненно так, только определяются они не национальным критерием, а симпатиями Франко к идеям социализма (как он их понимал), солидарности трудящихся, гуманистическими принципами.

М. Коцюбинский. «Он идет»
(Ужас в замкнутом пространстве еврейского местечка)

> ...Вы и представить себе не можете весь ужас того внутри-снаружи, каким является истинное пространство. Некоторые из теней, напрягаясь в последний раз, делают отчаянное усилие к «бытию в целости и единстве». Ничего не получается.
>
> Анри Мишо. Пространство теней

Вряд ли Анри Мишо читал «образок» М. Коцюбинского «Он идет»; во всяком случае Гастон Башляр, по чьей книге «Поэтика пространства» приводится вынесенная в эпиграф цитата [6, с. 186], трактует ее в связи с сартровской концепцией «неантизации», отнюдь не с черниговским еврейским погромом 1905 г.

Но — «бывают странные сближенья»: степень коррелятивности удаленных друг от друга сочинений А. Мишо и М. Коцюбинского такова, что

кажется, будто первый и впрямь комментирует сочинение второго. Этот жесткий стыковой фронтир между «внутри» и «снаружи» пространства еврейского местечка; эти «отчаянные усилия» его насельников сохраниться «в целости и единстве», но «ничего не получается»; наконец, этот разлитый по всему пространству местечка «ужас», всепроникающий, всепоглощающий, экзистенциальный Ужас...

М. Коцюбинский находится в замкнутом пространстве еврейского местечка, во время погрома, одного из тех, что происходили в 1905 г. в Черниговской губернии и в самом Чернигове. В «образке» это замкнутое пространство взорвано, в местечко врываются враждебные, разрушительные силы:

> Словно скотина ревела в загоне или градовая туча мчалась по небу.
>
> Это шел крестный ход.
>
> Тысячи ног били землю, тысячи тел колебали воздух, шелестели на просторе хоругви, и грубыми, нечеловеческими голосами ревели толстые попы, как из бочки, а длинные пряди их волос, развеваясь на ветру, бились о жесткие золотые ризы <...>. Топотали тысячи ног, дышали тысячи грудей, ревели басы и плясали, как безумные, колокола. Большие, средние, маленькие... [30, с. 204–205].

Это финал повествования, и это начало трагических событий, разворот которых остается за рамками текста и нашего, читательского, ви́дения.

Внимание писателя сосредоточено на предшествующем этапе, отмеченном нарастанием тревоги, ожиданием неотвратимо надвигающейся беды. Ощущение высочайшей степени концентрации эмоциональной напряженности, резкой смены настроений — страха и гнева, паники и надежды достигается М. Коцюбинским за счет использования разнообразной палитры художественных средств. Реалистические детали, отражающие бытовую обстановку «штетла», традиционные привычки, специфические черты поведения, национального характера, местечкового идиш-sleng'а, переплетены с присущими творческой манере М. Коцюбинского приемами импрессионистской поэтики, в которой важнейшая роль принадлежит живому восприятию момента, игре красок, контрастов, светотеней, звуков. «...Разговор становился горячим и бурным, слова гремели, как возы с железом, и *белые* руки лавочников то и дело мелькали перед *рыжими* бородами»

[30, с. 201] (здесь и ниже курсив мой. — *Ю.Б.*); «Всюду скрипели железные засовы, бренчали замки и ключи, гремели двери, заслоняя *черный* зев, и в одно мгновение *серые* древние стены рынка выбросили вон всех людей» [30, с. 201]; «*Черные* кучки понурых, охваченных волнением людей растекались с базара по тесным улочкам, — и на площади стало так пусто и тихо, точно весь гомон жизни обратился вдруг в *серый* камень» [30, с. 201]. В кульминационные моменты импрессионистское начало вступает во взаимодействие с экспрессионистской составляющей, с цветовыми и звуковыми контрастами, придающими картине жутковатый, почти апокалиптический оттенок: «Приближался вечер. Солнце росло, пламенело и медленно опускалось вниз. *Красный* туман поднимался на западе, и словно *кровавые* призраки надвигались оттуда на город. Сначала робко, поодиночке, а потом сплошными рядами. Беззвучной процессией прошли они между опустевшими стенами, оставляя на камне горячие *красные* следы и отражаясь в окнах своими *кровавыми* лицами. Древние стены дрожали от ужаса всеми своими морщинами, и только *красные* маки, которые росли вверху по карнизам, приветствовали гостей смехом. А когда солнце село — и пришла ночь, как *черная* дума земли, *красные* гости исчезли и местечко совсем замерло» [30, с. 201]. Мелькают, словно выхваченные лучом света, искаженные страхом и отчаянием лица: извозчик Иосель «с кнутом в грубых, узловатых руках» [30, с. 201], он отправляет на своих фургонах убегающих из местечка «пурицев» — купцов, которые побогаче; растрепанная, в одной рубахе, женщина, прижимающая к груди серебряный семисвечник; девушка, мечущаяся между людьми с хорьковой шубой, «своими молящими, почти безумными глазами она сеяла ужас» [30, с. 203]. Трагическая фигура — старый шойхет (резник птицы и скота в иудейской общине), почитаемый в местечке реб Абрум, в чьем образе словно сконцентрировались страх, вера в чудо, гнев, отчаяние его единоверцев: «За ним кто-то гнался. Он мчался по тесным улицам, месил ногами глубокую пыль, пробегал мимо домов, сворачивал в сторону, и пот заливал ему глаза <...>. Только бы добежать, только бы добежать...» [30, с. 204].

Бегут все. Лицом к лицу с тысяченогой, несущей смерть толпой, остается одна слепая Эстерка, выплакавшая глаза после гибели в другом погроме двух сыновей. То, что она, слепая, но ясновидящая, предсказала накануне, — гибель детей, опьяневшие от крови звери, мертвые глаза женщин,

кровь на поповских ризах, — теперь становится жуткой явью. Повествование выходит из профанного пространства провинциального местечка на уровень ветхозаветной мифологии: подобно героине «Книги Есфири», Эстерка (Эсфирь) выступает на защиту своего народа. В ключевой формуле произведения — «Он идет» — открывается неожиданный, более глубокий и более драматичный, чем это кажется местечковому люду, смысл. Для Эстерки, не просто слепой, но ослепленной горем и отчаянием, «Он» — это для нее не сам по себе крестный ход, не ревущие «от полного чрева жирные попы» [30, с. 204], не погромщики, а Тот, рожденный в Назарете, Чьим именем они кощунственно прикрывают свои преступления.

> — Слушай, ты, еврейский сын! — кричала она слова, которые оставались у нее в горле. — Ты снова идешь? Ты, отнявший моих детей! Моего Лейбу и моего Хаима. Ты снова благословишь проливать кровь твоего народа!.. Слушай, куда ты идешь, остановись... Хватит крови.. [30, с. 204–205].

...Мы вспоминаем Анри Мишо с его «ужасом пространства».

Микола Бажан. Эхо Умани в большом мире

Детские годы и юность (1910–1921) Миколы (Николая Платоновича) Бажана прошли в Умани. В эти годы евреи занимали первое место среди представителей других национальностей, населяющих город, — около пятидесяти процентов.

Эхо еврейской Умани стало одним из мотивов творчества М. Бажана, не магистральным, нет, но выраженно личностным. Правда, звучало — и воспринималось критикой — оно в разные периоды и в разных обстоятельствах по-разному. В изданной в 1972 г. книге «Уманские воспоминания» оно вообще не прозвучало, там были стихи о подпольной уманской типографии, в которой в 1903 г. печаталась газета «Искра», но не было поэмы «Дебора», посвященной подруге юности поэта Раисе Файнштейн; поэма была опубликована за четыре года до этого в журнале «Вітчизна» и стала поводом для критики автора за, по его горько-шутливому выражению, «украинский буржуазный сионизм»; «Дебора» увидела свет лишь в посмертных изданиях М. Бажана. Поэме «Гетто в Умани» также не нашлось места в этом уманском цикле, как и в 1988 г. в московском однотомнике.

Поэма «Гетто в Умани» (1929) выдержана в стилевой гамме экспрессионизма, одной из составляющих стиля барокко, черты которого отмечала у М. Бажана критика. Ю. Лавриненко, например, называл раннего Бажана (периода «Расстрелянного возрождения», т. е. 1920-х — начала 1930-х гг.) «главным и совершенно сознательным архитектором литературного барокко» [16, с. 960]. Профессор Гарвардского университета Омелян Прицак, обосновывая в 1970 г. выдвижение кандидатуры М. Бажана на соискание Нобелевской премии (инициатива не получила развития, в частности, из-за отказа поэта — слишком свежа была в памяти история с «Доктором Живаго»), подчеркивал приверженность М. Бажана традициям украинского барокко «с его богатством гротескных символических деталей, широких метафор, энигматических метонимий» (цит. по: [15, с. 36]).

Степень сгущенности экпрессионистических средств, насыщенности ими образной системы в поэме чрезвычайно высока. Вот начальные строки:

Пылает земля, пылает ржа и пыль,
Как жар фурункула, как язва трахомы,
И солнце надо всем — как взрыв пятен и стрел,
Как взрыв молчливый и тяжко неподвижный,
Этот маниакальный круг, выплываций в зенит,
Этот круг, рожденный в огне галлюцинаций...
(Подстрочный перевод мой. — *Ю.Б.*)

Далее эта линия развивается по нарастающей: «самум небесный», «бездны жара, пропасти молчаливые», «земля сожженная, раскаленная и пряная», «пятнистый тиф отчаянного лета», «лужи живой желчи в пыли».

Узнаваемых черт уманского еврейского мира в поэме минимум, в качестве главного структуро- и смыслообразующего фактора выступает метафорическое начало, оно открывает перед поэтической мыслью многомерное пространство большого мира, в котором эхо Умани едва слышно.

В характерных для стиля поэмы экспрессионистически напряженных контрастах отразилась амбивалентность позиции автора, противоречивый характер движения его мысли. Бажан видит и осознает трагизм исторической судьбы еврейского народа, «старый Сион», священный «одногорбый» холм, ассоциируется у него с библейской Голгофой, это «Гол-

гофа нации, с огнем вместо креста», оплот ее Веры. В то же время эта вера для автора поэмы — «позор», «трупная яма»», он отвергает «оргазм веры», «оргазм безумства»: «Кричит толпа сторотая и стоглазая, / Словно один эпилептический рот»[3]. Он призывает еврейство («О, шма Исраэль, шма!» — «Внемли, Израэль!») отвергнуть «хасидский Содом», напоминает, что не все идут дороги на «опозоренный Сион». «Пусть горят Сионы!»[4] — таков финал поэмы.

Поэма подверглась зубодробительной критике. Особенно свирепствовала в те «великопереломные», по выражению Л. Новиченко, рапповская критика, в частности, отличался, как это обычно бывает, «землячок», выходец с Винничины, А. Селивановский, с большевистской прямотой заявивший, что путь М. Бажана «противоположен маршруту социалистической революции» [19, с. 47].

В поэме «Дебора», написанной почти через сорок лет после «Гетто», в ту пору человеческой жизни, когда память все чаще возвращается в молодые годы, «эхо Умани» доминирует. Историко-мифологический еврейский элемент здесь представлен практически лишь ссылкой на имя пророчицы Деборы (Деворы) из ветхозаветной Книги Судей, героической женщины, вдохновительницы борьбы евреев за независимость. Углубления в историю здесь нет, есть реминисценция, подсказывающая читателю параллель между подругой юности М. Бажана Раей Файнштейн, которой посвящена поэма (в посвящении она названа Деборой), и библейской героиней[5].

Судьба героини вписана в рамки 1920-х гг., в реальный контекст тогдашней Умани — этнического, религиозного, культурного пограничья, в котором еврейский компонент существует вместе и во взаимосвязи с украинским и польским. Рядом высятся православный храм, костел, греко-католический василианский монастырь и синагога, где служит кантором отец Деборы/Раи. В многоуровневом и едином духовном пространстве незримо живут наставления хасидского философа и пророка Баал-Шем-Това и псалмы Григория Сковороды, еврейская молитва Кол Нидрей переплетается

3 URL: https://www.litmir.me/br/?b=500118 (дата обращения: 26.04.2021).

4 Там же.

5 Это исполненная драматизма и романтики история. М. Бажан написал «поэму памяти», он считал, что Рая была расстреляна нацистами в Сухом Яру вместе с тысячами других уманских евреев. Лишь после публикации поэмы он узнал от краеведа и журналиста Н. Комарницкого, что его героиня жива. Сохранилась переписка между ними.

с поминальным казацким плачем слепых кобзарей, вальсы Шопена — с «грозовыми мелодиями» Лысенко. На дощатых подмостках, установленных в костеле, в спектаклях студии Леся Курбаса «Кийдрамте» звучат, под фортепьянный аккомпанемент Раи Файнштейн, шевченковские и пушкинские стихи, Эдип и Шекспир, Тычина, Василь Чумак, русалочьи песни.

«Сливались две реки», объединялись два мира, и к обоим была причастна Дебора.

P.S.: Боль Бабьего Яра

Название стихотворения М. Бажана «Яр», написанного в 1943 г. в только что освобожденном от нацистов Киеве, ориентирует читательское восприятие на еврейскую тему. Между тем ни одного прямого упоминания о евреях в стихотворении нет.

Чем можно объяснить этот факт?

Разумеется, во всяком случае не незнанием. О том, что в Бабьем Яру расстреливают евреев, киевляне знали уже во время трагедии, а после освобождения Киева эти сведения стали общеизвестными.

Возможны разные версии объяснения. Например, субъективно-поэтическая. Стихотворение «Яр» — это мгновенная вспышка, удар боли, момент эмоционального потрясения фактом (обще)человеческой трагедии.

Есть, однако, и другая сторона вопроса. В первоначальном варианте официального заявления Чрезвычайной государственной комиссии о трагедии в Бабьем Яру речь шла о гибели «мирных советских граждан», этой формулой в процессе редактирования текста было заменено слово «евреи». Известно, что в Бабьем Яру в конце сентября — начале октября 1941 г. действительно были расстреляны представители разных национальностей, однако абсолютное большинство составляли все-таки евреи (в общей сложности по Бабьему Яру называются цифры от 70 до 200 тыс.). Вряд ли М. Бажан, член ВКП(б), главный редактор фронтовой газеты «За Радянську Україну», мог не знать об этой партийной установке, предвестнице кампании по «борьбе с сионизмом». Нет сомнений, что это была для поэта драматическая душевная коллизия. Поэма «Дебора», написанная в 1968 г., хоть и «полуопубликованная», стала для М. Бажана возвращением к «эху Умани», к самому себе.

b) Писатели-евреи в лиминальном литературном пространстве Украины (региональные и временны́е варианты пограничья, пограничье «внутреннее», феномены культурных диффузий и интерференций); разнообразие и специфика форм отражения украинской действительности в их творчестве; геополитический фактор и языковые ориентации

Западный регион (Галичина, Волынь)

Характерная особенность творческих биографий писателей еврейского происхождения, уроженцев этого региона, — их европейская ориентация, выбор в качестве языка творчества официального на тот момент для данной геополитической ситуации (т. е. в условиях Австро-Венгрии либо Польши) языка, немецкого или польского, и, соответственно, включение в австрийский либо польский литературный процесс при сохранении, в разной степени и в разных формах, элементов галицко-волынской украинской составляющей.

В австрийской (немецкоязычной) литературе под этим углом зрения должны быть в первую очередь названы уроженец местечка Черткова (ныне Чортков) на Тернопольщине Карл Эмиль Францоз (1848–1904) и Йозеф Рот (1894, Броды — 1939)[6].

Заметный след в немецкоязычной литературе оставил Александер (Иешаяху) Гранах (1890–1945). Он родился на Станиславщине (ныне Ивано-Франковская область) в бедной еврейской семье, подростком освоил профессию пекаря. Переломным оказалось посещение (то ли в Станиславе, то ли во Львове) еврейского театра: 16-летний А. Гранах, владевший в то время, кроме идиша, только украинским, отправляется сначала в Лондон, там он общается с русскими и еврейскими студентами-анархистами, участвует в любительских спектаклях, затем едет в Вену, где, работая пекарем, играет — на идише — в еврейском театре. Переехав в Берлин, где через некоторое время, фантастическими усилиями освоив немецкий язык, А. Гранах пробивается в труппу возглавляемого Максом Рейнхардтом Немецкого театра. После прихода к власти Гитлера А. Гранах некоторое время, до отъезда в США, живет в Советском Союзе. Актерская карьера А. Гранаха

6 Анализ произведений этих писателей в ракурсе австро-украинского этнокультурного пограничья см.: [2].

сложилась успешно, кроме игры в театре, он в 1920–1930-е гг. снялся в нескольких десятках фильмов. Одновременно А. Гранаха влечет литературная деятельность, он пишет театральные рецензии, статьи, после смерти Гранаха были опубликованы его книга «писем из изгнания» к Лотте Ливен, подруге юности, и недавно изданный в России роман-автобиография «Вот идет человек» [29], в первой части которого представлены колоритные и достоверные национальные типы, сцены жизни, быта, еврейско-украинских взаимоотношений в галицких местечках и селах, а также в «столице» Галичины — Лемберге/Львове, одном из главных топосов-мифов творчества немецкоязычных писателей — выходцев из этого края.

Свой «миф Львова» есть и у польских писателей того времени. Если у Йозефа Рота этот миф окрашен грустью, ностальгией (в 1924 г., когда написан очерк «Лемберг, город», Львов, как и вся Галичина, уже не был австрийским), то доминантой польского мифа был тезис о «вечной польскости» Львова. Ностальгические нотки, проскальзывающие в книге Юзефа Виттлина (1896–1976) «Мой Львов», связаны не с историей и политикой, а с воспоминаниями детства, гимназических лет, проведенных во Львове, куда его еврейская семья переехала из села Дмитрова. У сатирика, куплетиста, журналиста Марьяна Хемара (настояшая фамилия — Хешелес), выходца из состоятельной, известной во Львове еврейской семьи, Львов предстает в ином контексте — смеховом, буффонадном, не лишенном фантасмагорических черт. Объединяет Хемара с Виттлином то, что у них, как, впрочем, и у других польских авторов межвоенной, иногда и более поздней, поры (например, в автобиографическом романе «Высокий замок» Станислава Лема) нет Львова украинского. В атмосфере эйфории по случаю возвращения на “Kresy” — Восточную окраину Речи Посполитой — идея «польскости» Галичины заслоняла историческую и демографическую реальность.

В существенно ином ракурсе предстает проблема мифологизма у Бруно Шульца (1892–1942), самой значительной фигуры польско-еврейско-украинского литературного пограничья. Шульц родился и практически всю жизнь, за исключением недолгих отлучек в Варшаву, Вену, Львов, Париж, прожил в Дрогобыче, где был застрелен на улице эсэсовцем. При этом, собственно говоря, каких-либо узнаваемых признаков окружающего его украинского/галицкого мира — характерного ландщафта, примет гуцульского быта, одежды, звучания языка и т. п. — в его новеллистиче-

ских циклах «Коричные лавки» и «Санатория под клепсидрой» нет. Такие признаки угадываются, домысливаются, не более того. Однако это совсем другой случай, нежели такое же отсутствие в польском «мифе Львова». В последнем важная, по сути решающая, роль принадлежала политико-патриотическому фактору, здесь слово «миф» имеет условный характер, это не определение, а литературная метафора. Шульцевский Дрогобыч мифологичен в подлинном, строго терминологическом смысле (см.: [21]). Украинские черты этого мира не представлены в обеих книгах не потому или не только потому, что повествователь не выходит за пределы города, в сельскую местность, где проживает украинское население, а прежде всего потому, что национальный момент не имел существенного значения для шульцевского «мифа Дрогобыча». Это касается как украинского компонента, так, кстати, и еврейского, главного в мифе Шульца. Отраженные писателем реальные детали местечкового и семейного быта предстают не столько в этнографическом ракурсе, сколько в мифологическом, взаимоотношения дрогобычского купца Якуба с сыном коррелируют с ветхозаветным сюжетом об Иакове и Иосифе.

Тем, чем для Бруно Шульца был Дрогобыч, для Шмуэля Йосефа Агнона (настоящая фамилия — Чачкес, 1887–1970) был город Бучач в Королевстве Галиции и Лодомерии, коронной земле Габсбургской империи (ныне Тернопольской области Украины), где будущий Нобелевский лауреат родился в традиционной и состоятельной еврейской семье торговца, посещал хедер, кроме того, отдельно изучал Тору, Талмуд, иврит под руководством отца и местного раввина.

Агнон с детских лет владел немецким, польским и украинским языками, но писать начал на идише, первые публикации — в журнале “Hamicpeh” («Смотровая башня») и еженедельнике “Jidiszer Weker” («Еврейский будитель»), в газетах Бучача, Коломыи, затем Львова. В 1909 г. в Палестине, куда он переехал незадолго до этого, молодой литератор публикует повесть «Покинутые жены» («Соломенные вдовы»), название которой (עגונות «Агунот») подсказало ему литературный псевдоним («Агнон» в переводе с иврита означает «брошенный»), ставший впоследствии официальной фамилией. На иврите Агнон пишет, живя с 1912 г. в Берлине, и тем более в последующие годы, окончательно обосновавшись в Палестине, позднее став израильским писателем.

Еврейская проблематика, безусловно, доминирует в творчестве Агнона, однако она включена в исторический и современный контекст, в исполненную драматизма европейскую панораму XX в., в этнокультурную и конфессиональную реальность Галичины.

В отличие от Бруно Шульца, у Агнона украинское начало проявляется в реальных формах — это персонажи, географические названия, ссылки на исторические имена или события. Как правило, они подаются в позитивном ключе, с доброжелательной интонацией. Так, в одном из ранних рассказов, «Клинок Добуша», используются украинские фольклорные предания об Олексе Довбуше, предводителе карпатских опришков, они переплетены с рассказами о современнике Довбуша, основателе хасидизма Баал-Шев-Тове (Беште), с легендой о побратимстве этих персонажей украинской и еврейской историй. Широк набор галицких топосов: Львов, Станислав, Коломыя, целая цепочка названий местечек и сел — Язловец, Лешкович, Борщев, река Стрыпа… И конечно, главное — Бучач.

В родной Бучач (у Агнона — Шибуш) писатель возвращался постоянно — и физически, в конце 1920-х гг., и в художественном воображении.

Для повествователя в романе «Путник, зашедший переночевать» (в английском переводе «Ночной гость») Бучач — город прежде всего еврейский, писатель, однако, смотрит шире. В речи на церемонии вручения Нобелевской премии за этот роман (вкупе со «Свадебным балдахином») Агнон подчеркнул, что в родном городе испытал влияние со стороны всех людей — как евреев, так и не евреев.

Этим мироощущением Агнон обязан многонациональному и поликультурному Бучачу, побывавшему за свою историю галицко-волынским, турецким, польским, австрийским, еврейским, но в конечном счете сохранившему свою изначальную, русско-украинскую природу.

Центральный и восточный регионы

При переходе к этому разделу отмечаются существенные изменения в природе и функционировании украинско-еврейского пограничья; таких изменений назовем два.

Во-первых, это типологическая трансформация: от непосредственно «пограничного пограничья», так или иначе связанного с фактором границы как геополитического понятия, — к пограничью как понятию «внутренне-

му», в известном смысле «виртуальному», воображаемому. Такое пограничье относится к социальной антропологии и культурологии, к идеологии и поэтике, к сфере внутрикультурных коммуникаций и взаимовлияний, традиций, сближений и отталкиваний. Имеется в виду также «хвост» стереотипных представлений и законсервированных предрассудков фантомного типа, пришедших из-за границ, которые, отмечает Сабина фон Левис, «уже не существуют политически и легально, однако проявляются ныне в различных формах и измерениях социальных движений и практик...» [26, с. 99]. Такое «фантомное» украинско- и русско-еврейское литературное пограничье сложилось в центральном и восточном регионах Украины в XX в., в условиях развала Российской, потом советской империй, ломки границ, бифуркаций и метаморфоз, связанных с переменами как в общественном статусе еврейской культуры, так и с переменами внутри ее самой.

Во-вторых, изменился вектор развития пограничных этнокультурных процессов. Как отмечалось, украинско-еврейскому пограничью Галичины и Волыни была присуща европейская ориентация, прежде всего на Австро-Венгрию и Польшу. У писателей-евреев центрального и восточного пограничных регионов, т. е. территории Российской империи и Советского Союза (УССР), другие ориентиры — русский и украинский. Те, кто родился и вырос в городской среде, прежде всего в значительно русифицированных Одессе, Харькове, Николаеве, частично в Киеве, кто учился в гимназиях, реальных училищах, служил в русской армии, участвовал в Первой мировой или гражданской войнах, — те обычно оставляли семейный и бытовой идиш и в своих литературных опытах переходили на русский. Многие из их числа заняли заметное место — как русские писатели — в советской литературе (И. Бабель, Э. Багрицкий, И. Эренбург, М. Светлов, М. Кольцов, И. Ильф). Следующие поколения формировались в 1930-е гг., в период Второй мировой войны уже целиком на русскоязычной основе: С. Кирсанов, В. Гроссман, В. Инбер, С. Гудзенко, П. Коган, А. Рыбаков, А. Галич, Э. Казакевич (последний, автор русскоязычной прозы, в поэзии сохранил материнский язык — идиш), позднее и в недавнее время — Н. Коржавин, Юнна Мориц, Илана Вайсман, Маргарита и Алла Хемлин, Ирина Левитес, Дина Калиновская.

Писательские судьбы евреев — уроженцев местечек и сельской местности — развивались в двух версиях. Первая — это творчество на идише и/

или иврите, преимущественное, точнее, абсолютно превалирующее, внимание к еврейской тематике, характерам, традициям, быту в сочетании с некоторым количеством украинских элементов (топосы, имена и образы людей, сюжетные ситуации, языковые вкрапления).

Вторая версия: выбор в качестве языка творчества украинского языка, как правило, знакомого с детства, по обстоятельствам биографии, с выходом в более широкое, чем еврейское, тематическое пространство, но с сохранением более или менее значительной доли еврейского компонента в том, что касается проблематики, системы характеров, стиля, интонации.

На первом направлении внимание привлекает фигура Шолом-Алейхема (Ш. Рабинович, 1859–1916). Как и у Агнона, у Шолом-Алейхема украинский элемент маргинален, однако, опять же как у Агнона, жизненно достоверен и, пожалуй, в большей степени семантически значим. В текстовую ткань время от времени вплетаются детали, штрихи, маркирующие присутствие в изображаемом мире украинских реалий. Это топонимический ряд, прежде всего Киев, у Шолом-Алейхема он выступает под условным именем Егупец, т. е. Египет, страна изгнания (намек на черту оседлости, ограничивающей право евреев на проживание), и пригородная сельская местность, в конце XIX в. обретавшая черты дачного поселения, — Боярка, или, у Тевье (повествователя в цикле рассказов «Тевье-молочник), Бойберик; также Львов и Броды в романе «Мальчик Мотл». Это имена персонажей: Иван Поперило, Федька Галаган, пастух Трохим. Это лингвоэтнические маркеры (тот же «Трохим»), органично вкрапленные в речь Тевье украинские поговорки («Не було у Микиты грошив и не буде!» [33, с. 57], «И Гапка — люди, и Юхим — человек!» [33, с. 92]). Это, наконец, сцена прихода к Тевье во двор толпы представителей сельской «громады». Староста Иван Поперило объясняет цель визита: «Дело, видишь ли, вот какое. Мы, правду сказать, против тебя, Тевль, ничего не имеем. Ты хоть и жид, но человек неплохой <...>. Мы тебе хоть стекла повышибаем. Уж это мы непременно должны сделать, а то <...> не ровен час проедет кто-нибудь мимо, пусть видит, что тебя побили, не то нас и оштрафовать могут...» [33, с. 201].

Если взглянуть на данный эпизод (и в целом на проблему места и семантической функции украинского компонента в еврейском контексте сочинений Шолом-Алейхема) в ракурсе троичной парадигмы «Чужое–Иное–Свое», напрашивается вывод о ключевой роли в ней фактора *инаковости*:

участники конфликта с обеих сторон в сущности не «чужие» по отношению друг к другу, хотя и не «свои», они — «иные». Для характеристики этого этнокультурного явления уместными представляются такие этико-психологические понятия, как понимание, приятие, признание, толерантность, которые, правда, нередко подвергаются деформациям под воздействием внешних сил. В целом есть основания говорить об элементах близости этнокультурных позиций Шолом-Алейхема, Агнона и М.-М. Сфорима (с оговоркой о существенно более высокой значимости этнотолерантного момента у автора «Тевье-молочника») и одновременно об их отличии от, скажем, Х.Н. Бялика (1873–1934) или Дер Нистера (П. Каганович, 1884–1950).

Критерий инаковости применим и в более широком плане, а именно — для определения места, которое пишущие на идише писатели и их творчество занимали в новейшем украинском культурном контексте. В июле 1917 г. в Генеральном секретариате (его возглавил В. Винниченко) — исполнительном органе Центральной Рады — с целью активизации политической и культурной жизни еврейского сообщества было создано Министерство (Генеральный секретариат) еврейских дел. Его возглавил Моше Зильберфарб (псевдоним — М. Базин, 1876–1934), писавший на идише, русском и немецком языках. В благоприятных условиях развивалась еврейская культура в советской Украине в первые полтора десятилетия после октябрьского переворота, некоторые еврейские писатели-идишисты вернулись из эмиграции, их привлекали как общий дух революционных перемен, так и обозначившийся в стране рост сети еврейских газет и журналов, издательств, учебных заведений, научных центров, что «вселяло надежды на стимулирование советским правительством развития еврейской культуры, в частности и литературы на идише» [7]. «Роман идишистских писателей с коммунизмом» (это название книги профессора Сиракузского университета Г.Дж. Эйстраха (см.: [25]) закончился трагически, волна репрессий рубежа 1940–1950-х гг. поглотила многих еврейских писателей, но в 1920-х — в первой половине 1930-х литература на идише развивалась бурно. Харьков, тогдашняя столица Украины, был одним из центров этого процесса, с ним связаны судьбы и творчество виднейших еврейских писателей — Давида Гофштейна (1889–1952), Льва (Лейбы) Квитко (1890–1952) и Переца Маркиша (1895–1952).

Своеобразная фигура в литературном Харькове той эпохи — Бен Яков (Калмен Зингман). Его незавершенный роман-утопия «Эдения: в

городе будущего», написанный на идише и опубликованный в Харькове в 1918 г., лишь сравнительно недавно увидел свет в Израиле и в переводе на украинский [27]. В романе Зингмана в радужных красках (название отсылает к библейскому Эдему) изображается жизнь украинского еврейства в недалеком будущем — в середине 1940-х гг. на фоне высочайшего уровня технического и культурного развития Харькова, где в рамках еврейской идишистской (диаспорной — в противовес ивритско-палестинской утопии, созданной Теодором Герцлем в романе «Старая новая земля» [“Altneuland”, 1902]) соцалистической утопии воплощена идея гармонии украинского и еврейского начал, экономического и этнокультурного равноправия. Два «иных» сливаются у Зингмана в единое «свое».

c) Украинские писатели еврейского происхождения — социопсихологический вариант этнокультурного пограничья

Два момента представляются определяющими для понимания природы и сущности данного явления. Во-первых, это характерная для конца XIX — первых десятилетий XX в. интенсификация таких общецивилизационных модернизационных тенденций, как урбанизация, развитие промышленности и образования, стимулирующих ассимиляционные тенденции, выход представителей еврейского населения, прежде всего молодых поколений, из замкнутого местечкового мира, интеграция евреев в общекультурные процессы, в производственную, политическую и общественную жизнь. Во-вторых, специфика социально-исторических условий и обстоятельств, в которых эти процессы проходили в центральном и восточном регионах Украины на разных этапах исторического развития: колониальный статус украинской культуры в Российской империи, затем его поэтапная реанимация в «социалистических» формах; активизация движения украинского национального духовно-культурного возрождения во второй половине XIX в., кризис и развал имперской системы, революционные пертурбации и модерные дискурсы постоктябрьской эпохи.

Одно из проявлений этих процессов в литературной практике — факты выбора писателями еврейского происхождения, уроженцами Украины, украинского языка в качестве языка творчества и тем самым включения их в общеукраинский литературный процесс. Подобного рода примеры не уникальны, они известны из истории ряда литератур Центральной и Вос-

точной Европы, однако имеют место существенно важные различия, связанные с социальными предпосылками и психологическими мотивациями подобного выбора. Когда уроженец еврейского галицкого местечка (скажем, К.Э. Францоз и Й. Рот) или пражского еврейского гетто (Ф. Кафка) делал языком своего творчества немецкий язык, а выходец из патриархальной еврейской дрогобычской семьи Б. Шульц — польский, это было объективно, независимо от конкретных обстоятельств и личных устремлений, фактом интеграции представителя этнического меньшинства в господствующую культуру, имперскую, государственную, в культуру титульной нации. То же относится и к выбору русского языка представителями некоторых, преимущественно состоятельных, еврейских семейств Надднепрянской Украины (И. Бабель, И. Эренбург).

Иное дело — выбор в пользу притесняемых языка и культуры, каковыми являлись (или были совсем недавно, если говорить о первом послеоктябрьском десятилетии) украинские язык и культура. Принципиальное значение в подходе к проблеме приобретает понятие антиимперского выбора, оно выступает в качестве ключевого в фундаментальной монографии профессора Северо-Западного университета США (Иллинойс) Йоханена Петровского-Штерна «Антиимперский выбор. Становление украинско-еврейской идентичности». Как говорит автор во «Вступлении», книга посвящена писателям-евреям, которые «интегрировались в украинское общество» при том, что воспитывались они в идишистской среде и нередко обучались в русскоязычных учебных заведениях; для них «Украина была желанной средой, украинская культура — источником вдохновения, а украинская тематика — частью их творческих поисков» [18, с. 23].

Подобные тенденции «неимперской интеграции» имели место в национальных культурах ряда восточноевропейских народов в определенные периоды их истории, например, в Польше, разделенной между двумя империями (Ю. Клячко, В. Ордон [Шанцер], Я. Корчак), в Чехии во второй половине XIX — на рубеже XIX–XX вв., до обретения ею самостоятельности (З. Каппер, Ф. Гельнер, О. Фишер, К. Полачек); в белорусской литературе примером ассимиллированного писателя-еврея был Змитрок Бядуля (Шмуэль-Нохим Плавник). В украинском литературном дискурсе критерием выявления поведенческих моделей украинских писателей-евреев, их антиимперских рефлексий становится причастность к движению

украинского национального возрождения на разных этапах его исторического развития.

Что касается сферы психологии творчества, собственно литературной реализации выбора писателями еврейского происхождения украинского языка, то конкретные формы такой реализации были, разумеется, разными. Объединяющим моментом следует считать общий вектор, направленный на сближение «своего» с «иным», на трансформацию — или, скажем осторожнее, на *попытки* такой трансформации — «иного» в «свое», на поиск синтеза того и другого.

Вот несколько бегло очерченных, но характерных для рассматриваемой в данной статье эпохи (последняя четверть XIX — первая половина XX в.) историко-литературных силуэтов.

Кесарь Александрович Белиловский (1859–1938 (34?), литературные псевдонимы — Цезар Білило, Цезарко, Іван Кадило) (см.: [13]). Латинское имя Кесарь (Кесарий), мальчика из еврейской семьи (а другое, традиционное, еврейское, так называемый руф новэм, по Библии или Талмуду, нигде не упоминается), наталкивает на предположение, что эта семья не была патриархальной. Общались ли в семье на идише? Скорее всего — да. Но наверняка бытовал и украинский, без которого глава семьи, фельдшер сельской больницы с. Стополивка, Полтавской губернии (ныне с. Вознесенское Черкасской области), никак не мог бы обойтись. Хедер, с его ритуальным ивритом, мальчик не посещал, зато был отправлен в Полтавскую гимназию, разумеется, русскоязычную, и именно там — парадокс — написал свои первые стихи на украинском языке, в подражание Т. Шевченко. С творчеством Шевченко связан один из первых переводческих опытов Белиловского: обучаясь в Лейпцигском университете, он, по совету Ф. Боденштадта, знатока и переводчика русской и украинской литературы, публикует в газете "Leipziger Theater- und Intelligenzblatt" (12.03.1876) свой перевод стихотворения Т. Шевченко «Думка. — Нащо мені чорні брови». В Лейпциге, до этого в Дерпте, затем в Венском и Йенском университетах Белиловский изучал медицину, которая стала его титульной профессией. Судьба сложилась так, что бóльшую часть жизни он провел вдали от родных мест, жил в Петербурге, немного в Москве, в качестве врача служил в разных концах империи — Петропавловск (Казахстан), Петрозаводск, Митава, Феодосия, Симферополь (где умер и похоронен), в Персии, при советском консуль-

стве, но душою всегда оставался с Украиной, и главной связующей нитью была его общественная и литературная деятельность на ниве украинского слова. Еще в молодости, будучи студентом Венского университета, Белиловский сблизился с украинской студенческой организацией народнического типа «Січ» («Сечь»). Позднее, в 1890-е гг., живя в Петербурге, Белиловский выступил одним из инициаторов и организаторов чествования Шевченко, статьи с рассказом об этих мероприятиях опубликовал во львовском журнале «Зоря». Там же было опубликовано его стихотворение «Роковини Тараса» («Годовщина Тараса»), прочитанное в Петербурге на шевченковском вечере. Белиловский переписывался с И. Франко, участвовал в издаваемом Франко и И. Белеем журнале «Світ» («Мир»)

Некоторые поэтические произведения К. Белиловского — «У батьківському краї» («В отцовском краю»), «Житейський досвід» («Житейский опыт»), «Червоний шлюб» («Красный брак»), «Сум» («Печаль»), «Тиха ніч» («Тихая ночь»), «Ользі» («Ольге»), сатирическое стихотворение «Клим Ганеба» — пользовались популярностью, а стихотворение «В чарах кохання» («В чарах любви»»), выдержанное в традиционном стиле лирического монолога влюбленной девушки, было положено на музыку Н. Леонтовичем. К. Белиловский одним из первых в украинской поэзии (вслед за А. Крымским) обратился к восточной тематике: лирический цикл «Персіянські мотиви» («Персидские мотивы»), поэма «Цар Джеган, або Мармуровий сон» («Царь Джеган, или Мраморный сон»), поэтические реминисценции на мотивы казахского фольклора.

Грицько Кернеренко (Гирш бен Борух, Григорий Борисович Кернер, 1863–1921) — младший современник К. Белиловского. Событийные линии их биографий практически нигде не пересекаются, учебу обоих в Германии не стоит в этом смысле принимать во внимание — время учебы, города и учебные заведения разные. Был один пункт такого пересечения (впрочем, лишь возможного) — харьковский кружок В. Александрова (1829–1894), военного врача, писателя, фольклориста, известного собирателя украинской старины. В издаваемом Александровым альманахе «Складка», выход которого был положительно отмечен И. Франко, печатался Белиловский, он же после смерти Александрова опубликовал воспоминания о нем и при участии Б. Гринченко и М. Кропивницкого издал в Харькове и Петербурге два выпуска альманаха в память о его основателе. Правда, сведений о зна-

комстве или тем более сотрудничестве Кернеренко с Белиловским, хотя бы заочном, нет.

Есть все же один пункт «пересечения» обоих писателей, это черты *типологического* сходства их литературных биографий. Оба своим происхождением и семейным воспитанием были связаны (при всем различии конкретных обстоятельств) с еврейской средой, со смешанным идишистским, русско- и украинскоязычным окружением, оба в зрелые годы были состоявшимися и успешными как профессионалы. И оба в своем литературном творчестве сделали решительный выбор в пользу украинского языка и национальной литературной традиции — фольклорной и шевченковской.

Гирш бен Борух Кернер родился и вырос в слободе Гуляйполе (ныне это город в Запорожской области), в семье богатого предпринимателя, основателя солидной, широкого — от винокурения до производства сельскохозяйственных машин — профиля компании «Б.С. Кернер и сыновья». На протяжении всей жизни, до самой смерти, случившейся в 1921 г. при так и не выясненных обстоятельствах (вспомним, чтó представляло собою Гуляйполе в разгар гражданской войны), он участвовал в бизнесе в качестве одного из «сыновей». А параллельно существовал Грыцько Кернеренко, еврейский украинофил, читатель и подписчик украинских изданий, автор пяти сборников стихов и прозы на украинском языке, пьесы из украинской народной жизни. Он был практически неизвестен гуляйпольскому еврейскому предпринимательскому сообществу и русифицированной местной украинской интеллигенции, но его стихи публиковались в антологиях, на страницах украинских газет, журналов и альманахов, его творчество положительно оценивали И. Франко, В. Александров, Христя Алчевская, Н. Шаповал.

Авторы редакционной статьи в № 1 за 2005 г. журнала “Ab Imperio”, где, в частности, анонсируется публикация статьи Й. Петровского-Штерна о Григории Кернере (Грыцько Кернеренко), суть феномена «интеграции [еврея] в формирующийся украинский национальный проект» усматривают в том, что поэт пишет стихи на украинском языке, «облекая свою еврейскую идентичность в термины украинского национального возрождения» [17, с. 21]. Думается, эта формулировка упрощает сложнейшую социокультурную и психологическую проблему. Речь идет не о «переодевании» идентичности, а о линейке понятий, касающихся новых черт идентичности, ее *природы*, — «трансформация идентичности», «гибридная идентичность»,

«пограничье идентичностей», «синтез идентичностей», в случае Кернеренко (по Петровскому-Штерну) — «украинско-еврейская идентичность».

Грыцько Кернеренко, выбрав украинский язык, не отказался от своего еврейства. В его итоговом сборнике «Ме́нти натхнення» («Моменты вдохновения»), в переводах поэтических произведений писавшего на русском и на идише Шимона (Семена) Фруга (1860–1916) представлена еврейская тематика (ветхозаветные реминисценции, религиозная метафорика, отголоски сионистских мотивов, эмоциональные реакции на погромы).

При этом в качестве доминантной в творчестве Кернеренко выступает тема Украины — «святой Украины», «батьківщини» («родины»), «неньки» («мамы»). Его Украина — это поэтическая легенда, в которой прекрасная утопия слита с драматизмом исторической судьбы, идеализированный образ, отмеченный мощным влиянием (и, призна́ем, подражательностью) шевченковской традиции, личности великого Кобзаря. Драматическими нотами проникнуто самоощущение поэта, его попытки осознания своей «гибридной» идентичности.

Раиса Троянкер (1909–1945). Литературный Харьков 1920-х гг. представлял собою пестрое сообщество неординарных, подчас экстравагантных личностей, но даже на этом фоне приехавшая в столицу из провинции юная поэтесса выделялась своим темпераментом, неуемной энергией, неординарными — нередко на грани эпатажа — поступками. И еще какой-то колдовской женской привлекательностью, манящими эротическими токами, от которых перехватывало дыхание у представителей мужского большинства участников богемных вечеров в Доме писателей им. В. Блакитного (см.: [20]).

Этими токами была пронизана и ее поэзия, что, согласно расхожим представлениям и советским литературоведческим стереотипам, противоречило целомудренной национальной традиции, хотя непредвзятое прочтение некоторых фольклорных и классических текстов украинской литературы, не говоря уже о близких Раисе авангардистах 1920-х гг., подсказывает иные оценки и выводы (см.: [23; 24]). Но сравниться с ней ни по месту эротики в творчестве, ни по степени ее суггестивности никто из них не может.

А ведь Раиса родилась в патриархальной еврейской семье уманского шамеса, синагогального служителя, где царили традиционный уклад, ортодоксальная религиозная атмосфера, строгие правила талмудической этики.

Девочка взбунтовалась рано, импульсы к бунту были разные — витающий в воздухе дух революционных перемен, ломки всего и вся, природная пылкость натуры, раннее пробуждение чувственности, женского *эго* («Рай-Я» — так она расшифровывала смысл своего имени); первым всплеском этого бунта был бурный роман с заезжим цирковым укротителем, выступления на арене с тигром, в пасть которого она клала свою буйную голову...

Тогда же и там же, в Умани, зародилась любовь к поэзии и тяга к собственному творчеству. Сначала это была увлеченность русскими поэтами Серебряного века, особенно А. Ахматовой и Н. Гумилевым, сохранившаяся, впрочем, на долгие годы, затем влюбленность во Владимира Сосюру, что, похоже, и положило начало ее собственному поэтическому творчеству, причем на украинском языке. Украинский «выплыл» из сформированной местечковой языковой ситуацией памяти, в которой смешались семейный идиш, уличное украиноязычье и корявый русский укротителя Джордани (итальянца?). Раиса публикует в уманской газете «Робітничо-селянська правда» стихотворение на украинском языке, вступает в местное отделение Союза крестьянских писателей «Плуг». Вскоре она выходит замуж за члена этой группы, украинского критика Онуфрия Тургана, что приводит к конфликту с родителями, прежде всего с отцом. Об этом она позднее напишет:

Меня отец прогнал и проклял,
потому что у меня дитя от «гоя».
Он сказал, чтоб упала земля
под нами, Оленка[7], с тобою[8].

(Подстрочный перевод мой. — *Ю.Б.*)

В середине 1920-х молодая литературная семья переезжает в Харьков, который был тогда не только административной, но и интеллектуальной и культурной столицей Украины, духовным и организационным центром национального культурного возрождения (позднее названного «расстрелянным»), одной из примечательных черт которого было, кстати,

7 Оленка — это будущая московская журналистка Елена Турган, ее дочь, внучка Р. Троянкер, Александра Турган, актриса, в 1980-е гг. служила в театре «Современник».

8 *Троянкер Р.* Повінь. [Поезії]. [Х.]: Плужанин, [1928]. С. 23–24.

активное участие еврейских писателей, как идишистских, так и украиноязычных. Раиса оказалась в самой гуще тогдашней украинской литературной жизни, это были лучшие годы в ее поэтической биографии, а может быть, и в жизненной судьбе. В Харькове выходит два сборника ее стихов, «Повінь» («Половодье») и «Горизонт», в которых окрашенные ностальгией воспоминания о «штетле» переплетаются с утопическими мотивами национально-революционного толка и, добавим, корректируются этими мотивами. Этот симбиоз в целом и каждый из его компонентов в отдельности обволакиваются густой и вязкой эротической субстанцией.

Очередной роман и брак с русским поэтом Ильей Садофьевым, переезд в 1931 г. в Ленинград поставили точку в деятельности Р. Троянкер как украинской поэтессы. Стихи, уже по-русски, она некоторое время писала, даже выпустила один русскоязычный сборник. После развода с Садофьевым уехала в Мурманск, где была уважаемым и популярным журналистом «Полярной правды», в годы войны — фронтовым корреспондентом. Умерла от тяжелой болезни в 1945 г.

Уровень поэтического мастерства Раисы Троянкер невысок, украинский язык далек от совершенства. Ее поэтическое наследие, личная и литературная судьбы представляют интерес как один из случаев еврейско-украинского лингво- и этнокультурного пограничья в контексте украинского культурного возрождения 20-х гг. XX в. В более широком, историко-культурологическом плане это социопсихологический феномен, объект нациологических штудий, пример изменчивой, «текучей» идентичности.

Иван Юлианович (Израиль бен Егуда) Кулик (1897–1937) начинал свою литературную деятельность в той же, что и Раиса Троянкер, Умани (родился недалеко, в местечке Шпола Киевской губернии), но это единственный момент сходства между ними.

Прежде всего, совершенно разными были языковые «маршруты» их творчества. Р. Троянкер начинала с украинского. Первое стихотворение Кулика было опубликовано в русской уманской газете «Провинциальный голос». Кулик закончил в Умани русское четырехклассное училище, поступил в Одесскую художественную школу. Это, судя по всему, было продуманной родителями сугубо прагматической стратегией, направленной на то, чтобы открыть перед ним более широкие жизненные горизонты. К тому же, по свидетельству современников, в семье, хотя отец был меламедом, учителем

хедера, общались по-русски. Вместе с тем есть основания предположить, что Кулик с детства знал идиш и литературу на идише: в 1916 г., в Америке, куда семья иммигрировала накануне Первой мировой войны, Кулик опубликовал в нью-йоркской русской социал-демократической газете «Новый мир» заметки о Шолом-Алейхеме, Ицхоке-Лейбуше Переце и Шимоне Фруге, а в 1930 г., уже в Советском Союзе, в каменец-подольской украинской газете «Червоний кордон» об Иосифе Бовшовере (1873–1915), назвав его «первопроходцем еврейской пролетарской поэзии». К литературному творчеству на украинском языке (первый сборник стихов Кулика на украинском языке «Мої коломийки» [«Мои коломыйки»[9]] увидел свет в 1921 г. в Харькове) пришел от семейного и школьного русского и суржика шполянского «штетла», от первых уроков украинского, полученных в мальчишеской среде городского уманского парка «Софиевка». Его путь в украинскую литературу был «окружным», зато, в отличие от того, как сложилось у Р. Троянкер, Кулик, выбрав в качестве языка своего творчества украинский, оставался в его гравитационном поле до конца.

Разными были и мотивации. У Троянкер интимный, субъективный фактор — роман с украинским поэтом — предопределил этот выбор и затем вхождение в украинскую литературную среду, как, впрочем, впоследствии и выход из нее. Для Кулика решающую роль сыграли его марксистские (в той мере, в какой он их считал таковыми) взгляды и вытекающая из них антиколониальная, антиимперская ориентация. Его увлеченность идеей украинского национального возрождения и активная деятельность по ее реализации (опять-таки — в его, члена большевистской партии, понимании и трактовке) были причудливым образом связаны с коммунистической утопией, с иллюзорными представлениями о международной пролетарской солидарности и роли Украины/УССР в мировой революции.

Соответственно, разными были биографии обоих писателей. Если Троянкер — поэт, прежде всего и только поэт, то для Кулика писательство было частью его большой политической и общественно-литературной карьеры (или, в известном смысле, приложением к ней, или своего рода «отдушиной»). Вернувшись в 1917 г. из Америки, Кулик погрузился в политический водоворот, на протяжении 1920-х — первой половины 1930-х гг.

9 Коломыйка (от г. Коломыя) — украинская карпатская шуточная песня куплетной формы.

он занимал важные посты в партийной, военной, государственной, дипломатической (советский консул в Канаде), литературной сферах, был одной из ключевых фигур в литературно-политической жизни УССР, возглавлял Союз советских писателей Украины, ряд издательств, редакций литературных газет и журналов. В 1937 г. репрессирован и расстрелян.

Достаточно обширное украиноязычное литературное наследие И. Кулика (сборники стихов, роман, повесть, переводы, главным образом с английского) отмечено печатью эпохи, революционной лозунговостью, политических и идеологических компромиссов. Эстетическая ценность сочинений Р. Ролинато, Василя Роленко, Ральфа К. Ролинато (литературные псевдонимы Ивана Кулика) невысока, это факт истории украинской литературы советского периода, имеющий прежде всего этнокультурное и социопсихологическое значение.

Леонид Первомайский (Илья Шлемович Гуревич) (1908–1973) родился в полиэтническом и полилингвальном городке/полуместечке/полуселе Константинограде Полтавской губернии (б. Белевская крепость, ныне Красноград Харьковской области). Семья переплетчика Шлемы Гуревича не была патриархальной, бытовой русский язык лишь изредка перебивался идишизмами, за стеной, у соседей-квартиросъемщиков, звучала украинская речь вперемешку с русской, как и на улицах, на базарной площади, в среде рабочих пивоваренного, сахарного и черепичного заводов, а в хедере, куда отдали Илюшу, наряду с Торой, в обязательном порядке преподавались русский язык и литература. Впрочем, русские, как и украинские, книги мальчик читал взахлеб, помогая отцу в его переплетном деле, кроме того, те и другие легко можно было найти в книжном киоске Йоськи Рудого. Но главная — для Первомайского — партия в этом многоголосье принадлежала матери, еще не старой, но рано поседевшей еврейке, ее украинскому языку и украинской песне. В стихотворении «На українській золотій землі» («На украинской золотой земле») читаем:

> ...В моих песнях звучат ее песни;
> из ее уст я впервые услышал слово,
> которому потом дал крылья...
> (Подстрочный перевод мой. — *Ю.Б.*)

Подчеркнутая акцентуация поэтом метафорического образа-парадокса «еврейская мать как носитель украинского языка» — знак осознания им высокой степени органичности своего литературного украиноязычья. Украинский язык оказался средством максимально полного и адекватного выявления Первомайским своей еврейско-украинской идентичности, реализации творческого потенциала, стал одним из факторов, предопределивших значимость того места, которое его еврейско-украинский дискурс занимает в новейшей украинской литературе.

Еврейско-украинская идентичность Первомайского не была, в отличие от разобранных выше случаев, ни «гибридной», ни двойной, она была двуединой, цельной. Не была она также явлением статичным, свободным от влияний как «духа времени», внешних факторов, так и от связанных с этими факторами внутренних противоречий и трансформаций. Если подойти к еврейскому дискурсу в творчестве Первомайского как к некой структурно-семантической целостности, в нем следует различать две составляющих: еврейскую тему — исходную, относительно постоянную единицу, и рему — ее, темы, интерпретацию с учетом особенностей того или иного семантического и ситуативного поля, меняющихся исторических контекстов. В еврейском дискурсе Первомайского и в еврейско-украинском сегменте этого дискурса могут быть вычленены три таких исторических контекста, отражающих степень и формы включенности писателя в процесс украинского национального возрождения на его разных исторических этапах.

Это —

а) 1920-е — первая половина 1930-х гг.:

— революционно-комсомольский период в жизни страны и в биографии писателя; выбор знакового псевдонима «Первомайский»;

— литературный Харьков эпохи украинского культурного возрождения, творческая близость с Иваном Куликом;

— активная разработка еврейской темы в русле идей социального обновления и национального возрождения; мотивы разрыва с местечковым прошлым, интеграции еврейства в новую жизнь, утопические проекты создания еврейских колхозов (пьеса «Местечко Ладеню», повесть «Земля обетованная») как попытки переинтерпретации библейского образа;

b) вторая половина 1930-х — середина 1940-х гг.:

— в условиях обострения репрессий, в том числе связанных с национальным вопросом, ужесточения идеологического контроля еврейский дискурс уходит с поверхности творчества Первомайского;

— этот дискурс активизируется в годы войны, обретая острую антинацистскую направленность, ключевыми становятся темы Холокоста, Бабьего Яра;

— мотивы интернационального братства, переплетения украинских и еврейских судеб в драматических обстоятельствах общенародной трагедии;

с) 1950-е — первая половина 1970-х гг.:

— начавшаяся в конце 1940-х и продолжавшаяся в последующие десятилетие травля за «безродный космополитизм» вынуждала Первомайского отстаивать свою еврейско-украинскую идентичность, право, оставаясь евреем, быть украинским писателем (именно тогда, в 1949 г., было написано стихотворение «На украинской золотой земле», строки из которого приводились выше);

— по своей глубинной сути это была форма духовного сопротивления, подспудного участия в назревающем новом подъеме украинского национального возрождения;

— одновременно в творчестве писателя шел процесс углубления собственно еврейского дискурса, раскрытия его общечеловеческого и общекультурного, гуманистического содержания, этим пафосом проникнута переводческая деятельность Первомайского, в частности, перевод на украинский поэзии Генриха Гейне — в известном смысле его немецко-еврейского alter ego;

— очевидна сопоставимость этой тенденции с присущим тогдашнему украинскому диссидентскому движению — «шестидесятничеству» отказом от провинциализма, «малороссийской» ограниченности, с его ориентацией на гуманистические ценности мировой культуры.

***

Творчество Леонида Первомайского, как и ряда его современников (Н. Рыбак, С. Голованивский, А. Кацнельсон, М. Талалаевский, Л. Юхвид, Е. Мартич, С. Журахович, Н. Тихий), характеризует советский этап процесса интеграции еврейских писателей в украинскую литературу и, по-ви-

димому, одновременно завершает его; если это так (время покажет), то завершает «на высокой ноте». Преемником Первомайского в утверждении и развитии феномена еврейско-украинской идентичности стал Моисей Фишбейн (1946–2020), в чьей поэзии уникальным образом сочетаются укорененность в мифорелигиозной еврейской почве и безграничная вера в творческий потенциал украинского языка, в его сакральную роль и мессианское предназначение как фактора национального возрождения и обновления Украины. Хотя М. Фишбейн начинал еще в советское время, его поэзия и весь творческий облик — это знаковые явления постсоветского этапа истории Украины, украинской литературы, а в более широком, общецивилизационном, контексте — эпохи милленарного пограничья с присущим ей сочетанием (противоречивым, зачастую конфликтным) черт этнонациональной идентичности с глобалистскими тенденциями, новыми векторами интегративного, транснационального и транскультурного коммуницирования (см.: [1]).

Вписывающиеся в этот контекст специфические черты еврейско-украинской идентичности М. Фишбейна пока в полной мере не проанализированы и не осознаны, хотя его творчество отнюдь не обойдено критикой [4; 11; 18], как не прояснены возможные тенденции и пути развития украинско-еврейского литературного пограничья. Эта работа впереди.

Последнее замечание, впрочем, может быть отнесено к этнокультурному пограничью в целом, в многообразном спектре его конкретных проявлений и форм, в диахроническом и синхроническом аспектах. Актуальность и перспективность этого научного направления представляются очевидными.

Список литературы

Исследования

1 *Антонов С., Розанова М.* Идентичности в эпоху глобальных миграций. СПб.: Деан, 2010. 272 с.

2 *Барабаш Ю.Я.* Этнокультурное пограничье: Концептуальный, типологический и ситуативный аспекты (Чужое — Иное — Свое) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 290–329. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-290-329

3 *Барабаш Ю.Я.* Этнокультурное пограничье: Концептуальный, типологический и ситуативный аспекты (Чужое — Иное — Свое). Статья вторая: Харьков. Дон-

басс — этно- и лингвокультурное пограничье // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 286–321. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-286-321
4 *Барабаш Ю.Я.* Украинское литературное зарубежье. Лица. Судьбы. Тексты. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 376 с.
5 *Бахтин М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари; Издат. дом «ЯСК», 2002. Т. 6. 800 с.
6 *Башляр Г.* Избранное. Поэтика пространства / пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.
7 *Гетманский Э.* Советская литература на идиш // Заметки по еврейской истории. 2017. № 11–12 (204). URL: http://z.berkovich-zametki.com/2017-nomer11-12-getmansky/ (дата обращения: 12.05.2019).
8 *Гольдельман С.І.* Жидівська національна автономія на Україні (1917–1920 рр.) / Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Т. 182. Праці історично-філософічної секції НТШ. Мюнхен; Париж; Єрусалим: Дніпрова хвиля, 1963. 144 с.
9 *Грабович Г.* Єврейська тема в українській літературі XIX та XX сторіччя // *Грабович Г.* До історіії української літератури. Київ: Основи, 1997. С. 238–258.
10 *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.
11 *Дзюба І.* Віра в покликаність (вступна стаття до книги «Ранній рай» — Київ, 2006) // День. 27.05.2020.
12 До редакції журналу «Русский вестник». Листопад 1858. С.-Петербург // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: у 12-ти томах. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 6. С. 222–223 (текст), 534–537 (примітки).
13 *Заславський І., Захаркін С.* Спогади Кесаря Білиловського // Київська старовина. 2000. № 1. С. 134–154.
14 *Ільницький М.* Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоєвського // Слово і Час. 2006. № 8. С. 18–27.
15 *Костенко Н.* Традиції українського бароко в творчості Миколи Бажана // Питання літературознавства. Чернівці, 1996. Вип. 3 (60). Слов'янські літератури. С. 36–45.
16 *Лавріненко Ю.* Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933. Поезія–Проза–Драма–Есей. Париж: Instytut Literacki, 1959. 980 с.
17 От редакции. Языки самоописания империи и нации как исследовательская проблема и политическая дилемма // Ab Imperio. 2005. № 1. С. 11–22.
18 *Петровський-Штерн Йоханен.* Анти-імперський вибір. Постання українсько-єврейської ідентичности / Авторизований переклад з англійської П. Грицака та М. Климчука, за редакцією В. Дивнича. Київ: Критика, 2018. 432 с.
19 *Селівановський О.* Куди прямує Бажан? // Критика. 1931. № 4. С. 39–47.
20 *Смолич Ю.* Рая. З «Інтимної сповіді» // Коментар. 2004. № 3. С. 15.

21 *Сухомлинов О.* Етнокультурний дискурс в літературі польсько-українського пограниччя XX століття. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2012. 376 с.
22 *Франко І.* До історії українського вертепу XVIII в. // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1906. Т. LXXII. С. 170–210.
23 *Цимбал Я.* Секс і контекст // Критика. 2009. Ч. 5–6. С. 31–33.
24 *Цимбал Я.* «Хай живе прилюдний поцілунок в голу грудь!»: проблеми видання та коментування приватних документів інтимного характеру // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія. Київ: Laurus, 2011. Т. 6. С. 65–87.
25 *Estraikh, Gennady J.* In Harness: Yiddish Writer's Romance with Communism. Syracuse: Syracuse University Press, 2005. 224 p.
26 *Löwis, Sabine von.* Phantom borders in the political geography of East Central Europe: an introduction // Erdkunde. Archive for Scientific Geography. 2015. Vol. 69. Issue 2. P. 99–106.

Источники

27 *Бен Яков (Калмен Зінгман).* Еденія: У місті майбутнього. Харків: Їдиш, 1918. (Переклад із мови їдиш Тетяни Батанової та Наталії Риндюк) / Judaica Ukrainica. 2014. № 3. С. 231–255.
28 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 2. 763 с.
29 *Гранах А.* Вот идет человек / пер. К. Тимофеевой. СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2017. 464 с.
30 *Коцюбинский М.* Избранные произведения / пер. с украинского, ред. и вступ. ст. А. Дейча. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. 376 с.
31 *Франко І.* Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах. Львів: Каменяр, 2001. 434 с.
32 *Шевченко Т.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1977. Т. 1. 432 с.
33 *Шолом-Алейхем.* Тевье-молочик. СПб.: Азбука, 2020. 224 с.

References

1 Antonov, S., Rozanova, M. *Identichnosti v epokhu global'nykh migratsii* [*Identities in the Era of Global Migrations*]. St. Petersburg, Dean Publ., 2010. 272 p. (In Russ.)
2 Barabash, Iu.Ia. "Etnokul'turnoe pogranich'e: Kontseptual'nyi, tipologicheskii i situativnyi aspekty (Chuzhoe — Inoe — Svoe)" ["Ethnocultural Frontier: Conceptual, Typological, and Circumstantial Aspects (Alien — Other — One's own)"]. *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 3, 2019, pp. 290–329. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-290-329
3 Barabash, Iu.Ia. "Etnokul'turnoe pogranich'e: Kontseptual'nyi, tipologicheskii i situativnyi aspekty (chuzhoe — inoe — svoe). Stat'ia vtoraia: Khar'kov. Donbass — etno- i lingvokul'turnoe pogranich'e" ["Ethno-cultural Borderline: Conceptual, Typological,

and Circumstantial Aspects (Alien — Other — One's own). Second article: Kharkov. Donbass — Ethno-linguistic and Cultural Borderland"]. *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 2, 2020, pp. 286–321. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-286-321

4 Barabash, Iu.Ia. *Ukrainskoe literaturnoe zarubezh'e. Litsa. Sud'by. Teksty* [*Ukrainian Literary Abroad. Personalities. Fates. Texts*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2016. 376 p. (In Russ.)

5 Bakhtin, M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 6. Moscow, Russkie slovari Publ., Izdatel'skii dom "IaSK" Publ., 2002. 800 p. (In Russ.)

6 Bashliar, G. *Izbrannoe. Poetika prostranstva* [*Selected Works. Poetics of Space*], trans. from French. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 2004. 376 p. (In Russ.)

7 Getmanskii, E. "Sovetskaia literatura na idish" ["Soviet Literature in Yiddish"]. *Zametki po evreiskoi istorii*, no. 11–12 (204), 2017. Available at: http://z.berkovich-zametki.com/2017-nomer11-12-getmansky/ (Accessed 12 May 2019). (In Russ.)

8 Gol'del'man, S.I. *Zhydivs'ka nacional'na avtonomija na Ukrai'ni (1917–1920 rr.)* [*Jewish National Autonomy in Ukraine (1917–1920)*]. Series: Zapysky Naukovogo tovarystva im. T.G. Shevchenka [Proceedings of the Shevchenko Academic Group], vol. 182: Praci istorychno-filosofichnoi' sekcii' NTSh [Proceedings of the SAG Historical and Philosophical Section]. Mjunhen, Paryzh, Jerusalym, Dniprova hvylja Publ., 1963. 144 p. (In Ukrainian)

9 Grabovych, G. "Jevrejs'ka tema v ukrai'ns'kij literaturi XIX ta XX storichchja" ["Jewish Theme in Ukrainian Literature of the 19th and 20th Centuries"]. Grabovych, G. *Do istoriii' ukrai'ns'koi' literatury* [*On the History of Ukrainian Literature*]. Kiev, Osnovy Publ., 1997, pp. 238–258. (In Ukrainian)

10 Grycak, Ja. *Prorok u svoi'j vitchyzni. Franko ta jogo spil'nota (1856–1886)* [*Prophet in His Own Country. Franco and His Community (1856–1886)*]. Kiev, Krytyka Publ., 2006. 632 p. (In Ukrainian)

11 Dzjuba, I. "Vira v poklykanist' (vstupna stattja do knygy 'Rannij raj' — Kyi'v, 2006)" ["Belief in Vocation (Introduction to the Book 'Early Paradise' — Kyiv, 2006)"]. *Den'*, 27 May 2020. (In Ukrainian)

12 "Do redakcii' zhurnalu 'Russkyj vestnyk'. Lystopad 1858. S.-Peterburg" ["To the Editors of the Journal 'Russky Vestnik'. November 1858. St. Petersburg"]. Shevchenko, T. *Povne zibrannja tvoriv: u 12-ty tomah* [*Complete Works: in 12 vols.*], vol. 6. Kiev, Naukova dumka Publ., 2003, pp. 222–223 (text), 534–537 (notes). (In Ukrainian)

13 Zaslavs'kyj, I., Zaharkin, S. "Spogady Kesarja Bilylovs'kogo" ["Memoirs of Caesar Bilylovsky"]. *Kyi'vs'ka starovyna*, no. 1, 2000, pp. 134–154. (In Ukrainian)

14 Il'nyc'kyj, M. "Pojedynok iz soboju: problema dvijnyctva v 'Pojedynku' I. Franka ta 'Dvijnyku' F. Dostojevs'kogo" ["Duel with Oneself: on the Duality in 'Duel' by I. Franko and 'The Double' by F. Dostoevsky"]. *Slovo i Chas*, no. 8, 2006, pp. 18–27. (In Ukrainian)

15 Kostenko, N. "Tradycii' ukrai'ns'kogo baroko v tvorchosti Mykoly Bazhana" ["Traditions of Ukrainian Baroque in Mykola Bazhan's Works"]. *Pytannja literaturoznavstva* [*Issues of Literary Studies*], issue 3 (60): Slov'jans'ki literatury [Slavic Literatures]. Chernivci, 1996, pp. 36–45. (In Ukrainian)

16 Lavrinenko, Ju. *Rozstriljane Vidrodzhennja. Antologija 1917–1933. Poezija–Proza–Drama–Esej* [*Executed Renaissance. Anthology 1917–1933. Poetry–Prose–Drama–Essay*]. Paryzh, Instytut Literacki Publ., 1959. 980 p. (In Ukrainian)

17 "Ot redaktsii. Iazyki samoopisaniia imperii i natsii kak issledovatel'skaia problema i politicheskaia dilemma" ["Editorial Note. Languages of Self-description of the Empire and the Nation as a Research Issue and a Political Dilemma"]. *Ab Imperio*, no. 1, 2005, pp. 11–22. (In Russ.)

18 Petrovs'kyj-Shtern, Johanen. *Anty-impers'kyj vybir. Postannja ukrai'ns'ko-jevrejs'koi' identychnosty* [*Anti-imperial Choice. The Rise of Ukrainian-Jewish Identity*], authorized trans. from English by P. Grycak and M. Klymchuk, ed. by V. Dyvnych. Kiev, Krytyka Publ., 2018. 432 p. (In Ukrainian)

19 Selivanovs'kyj, O. "Kudy prjamuje Bazhan?" ["Where Is Bazhan Going?"]. *Krytyka*, no. 4, 1931, pp. 39–47. (In Ukrainian)

20 Smolych, Ju. "Raja. Z 'Intymnoi' spovidi'." ["Raya. From 'Intimate Confession'."]. *Komentar*, no. 3, 2004, p. 15. (In Ukrainian)

21 Suhomlynov, O. *Etnokul'turnyj dyskurs v literaturi pol's'ko-ukrai'ns'kogo pogranychchja XX stolittja* [*Ethnocultural Discourse in the Literature of Polish-Ukrainian Borderland of the 20th Century*]. Donec'k, LANDON-XXI Publ., 2012. 376 p. (In Ukrainian)

22 Franko, I. "Do istorii' ukrai'ns'kogo vertepu XVIII v." ["On the History of Ukrainian Vertep of the 18th Century"]. *Zapysky Naukovogo tovarystva im. Shevchenka* [*Proceedings of the Shevchenko Academic Group*], vol. LXXII. L'viv, 1906, pp. 170–210. (In Ukrainian)

23 Cymbal, Ja. "Seks i kontekst" ["Sex and Context"]. *Krytyka*, part 5–6, 2009, pp. 31–33. (In Ukrainian)

24 Cymbal, Ja. "'Haj zhyve pryljudnyj pocilunok v golu grud'!': problemy vydannja ta komentuvannja pryvatnyh dokumentiv intymnogo harakteru" ["'Long Live the Public Kiss on the Bare Chest!': Issues of Publishing and Commenting on Private Documents of an Intimate Nature"]. *Spadshhyna: Literaturne dzhereloznavstvo. Tekstologija* [*Heritage: Literary Source Studies. Textual Criticism*], vol. 6. Kiev, Laurus Publ., 2011, pp. 65–87. (In Ukrainian)

25 Estraikh, Gennady J. *In Harness: Yiddish Writer's Romance with Communism*. Syracuse, Syracuse University Press, 2005. 224 p. (In English)

26 Löwis, Sabine von. "Phantom borders in the political geography of East Central Europe: an introduction." *Erdkunde. Archive for Scientific Geography*, vol. 69, issue 2, 2015, pp. 99–106. (In English)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.2.0
ББК 83.3(4Укр)53

МИФОПОЭТИКА «ЛЕСНОЙ ПЕСНИ» ЛЕСИ УКРАИНКИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Луцкий национальный технический университет, Луцк, Украина
Дата поступления статьи: 17 июля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 декабря 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-304-315

Аннотация: Статья посвящена англоязычной рецепции и интерпретации мифопоэтики «Лесной песни» Леси Украинки. Указывается на сложность произведения для иноязычной рецепции и интерпретации из-за большого количества мифических и фольклорных элементов, которые являются важными этническими составляющими поэтики. Статья базируется на использовании сравнительно-типологического, структурального, описательного, интерпретативного методов и целостно-системного анализа. Отмечается, что значительная часть мифологии в «Лесной песни» приходится на демонологию, где каждый из демонов наделен теми чертами, которые ему приписывали народные поверья. Доказано, что переводчикам удалось сохранить колорит этих персонажей благодаря различным способам интерпретации, хотя не обошлось и без определенных неточностей. Отмечается, что важным компонентом этнической поэтики произведения Леси Украинки являются заговоры, удачный перевод которых демонстрирует настоящие интерпретаторские находки. Переводы украинской мифологии «Лесной песни» Леси Украинки, совершенные Г. Эванс и П. Канди, можно считать удачными, поскольку они отличаются максимальным сходством с содержанием, духом и стилем оригинала.

Ключевые слова: мифопоэтика, мифология, фольклор, «Лесная песня», Леся Украинка, перевод, рецепция, интерпретация.

Информация об авторе: Виктория Богдановна Приходько — кандидат филологических наук, доцент, Луцкий национальный технический университет, ул. Львовская, д. 75, 43018 г. Луцк, Украина. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8171-9823

E-mail: prykhodko_vika@ukr.net

Для цитирования: *Приходько В.Б.* Мифопоэтика «Лесной песни» Леси Украинки в англоязычной рецепции и интерпретации // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 304–315. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-304-315



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

MYTHOPOETICS OF LESIA UKRAINKA'S *FOREST SONG* IN ENGLISH RECEPTION AND INTERPRETATION

© 2021. Viktoriia B. Prykhodko
Lutsk National Technical University,
Lutsk, Ukraine
Received: July 17, 2020
Approved after reviewing: December 20, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article deals with English reception and interpretation of mythopoetics in Lesia Ukrainka's *Forest Song*. The great difficulty of this work for foreign reception and interpretation due to the large number of mythical and folklore elements, which are important ethnic components of its poetics, is pointed out. The article is based on comparative and typological, structural, descriptive, interpretative methods and the holistic system analysis. It is noted that a significant part of the *Forest Song* mythology falls on demonology, where each of the demons has features attributed to him by folk beliefs. It is investigated that both translators managed to preserve ethnic specificity of these characters due to different ways of interpretation, although not without certain inaccuracies. It is also noted that an important component of the ethnic poetics of Lesia Ukrainka's work is magic charm, the successful translation of which demonstrates the true interpretative findings of both translators. Translations of Ukrainian mythology of Lesia Ukrainka's *Forest Song* by G. Evans and P. Cundy can be considered successful, as they are marked by the maximum approximation to the original content, spirit and style.

Keywords: mythopoetics, mythology, folklore, *Forest Song*, Lesia Ukrainka, translation, reception, interpretation.

Information about author: Viktoriia B. Prikhodko, PhD in Philology, Associate Professor, Lutsk National Technical University, Lvivska St. 75, 43018 Lutsk, Ukraine.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8171-9823
E-mail: prykhodko_vika@ukr.net

For citation: Prykhodko, V.B. "Mythopoetics of Lesia Ukrainka's *Forest Song* in English Reception and Interpretation." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 304–315. (In English) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-304-315

Folklore and mythological tradition in Ukrainian literature dates back to I. Kotliarevsky and is continued by I. Franko, P. Kulish, Olena Pchilka, M. Gogol, T. Shevchenko, B. Grinchenko and others. Significant factual, though literary comprehended, material on Ukrainian mythology and folklore can be found in many works of national literature, the most striking of which are M. Kotsiubynsky's novel *Shadows of Forgotten Ancestors* and, of course, Lesia Ukrainka's drama extravaganza *Forest Song*.

Mythology and folklore are important components of structure and poetics of Lesia's work and are of great interest for researchers. Thus, even Soviet literary critics, comparing *Forest Song* with outstanding works of Western European and Russian literature, pointed, first of all, to the typology in using folklore and mythological sources: "*Forest Song*, — said V. Petrov, — in all its style, all themes, all its content belongs to the romantic trend in art. Folklore, myth, nature, fairy tale, the opposition of natural and human, poetry as magic, the theme of the magic of art, the attempt to create a new mythology, all that Nietzsche, Maeterlinck, Hauptmann preached in Western European literature, and what was repeated in Russian literature by Viach. Ivanov, Andrei Bely, K. Balmont — all this was not strange for Lesia Ukrainka too" [7, p. 158]; "Lesia Ukrainka, — P. Ponomarev remarked, — at a new historical stage continues and develops the traditions of such works as *Mermaid* by Pushkin, *Snow Maiden* by Ostrovsky, *Balladina* by Yu. Slovatsky. Folk, humanism, poeticism are the characteristics of these works. By reproducing the images of folk art, classic writers enhance their poeticism, put deep thoughts and exciting emotions in them, without violating the folklore nature of these images" [8, p. 173].

For obvious reasons, the researchers did not focus on the ethnic identity of Lesia Ukrainka's *Forest Song*. It was only noted that "the originality and diversity of each of these works is obvious. But this does not exclude their affinity" [8, p. 174].

Modern literary critics also point to the convergence of the *Forest Song* Ukrainian mythological imagery with many "world plots" [1]. However, researcher V. Ageeva considers Lesia's drama extravaganza in a postmodern interpretation, taking into account the peculiarities of its mythological structures and thus emphasizing the ethnic specificity of the work: "Some folklore motives, situations related to the relationship between man and nature, Lesia Ukrainka evaluates, changing the perspective of the vision. Changing perspectives and points of view is one of the important means of creating fantastic effects, destroying the usual hierarchy of concepts, and this applies to different levels of social organization, ideas of freedom and subordination, duty and law, revenge and forgiveness, and finally, life and death" [1, p. 7]. Also it is worth considering L. Skupeiko's monograph *Mythopoetics of Lesia Ukrainka's "Forest Song"* [11], where the drama is examined in the context of folk calendar-ritual symbolism through the prism of literary and figurative system, composition, chronotope. The author rightly notes that «Forest Song» is a neo-romantic work according to conception, genre and content, and its calendar-ritual mystery is subject to identification of human personality existential and spiritual dimensions in relations with people and nature. Investigations of Lesia's drama folklore and mythology by Tamara Skrypka are interesting too [9; 10], where the researcher studies the problem of Lesia Ukrainka's means of literary thinking and folk poetic sources synthesis.

Lesia Ukrainka's *Forest Song* is of undoubted interest, relevance and, at the same time, a great difficulty for translators. The semantic structures of mythical and folklore elements of the work, which, to some extent, can be attributed to realias (ethnolexics), contain special information — cultural, ethnounique. Hence the difficulties that arise in translation: "this is, firstly, the absence of the equivalent in the target language — full or partial — due to the lack of the referent in this language marked by realia, and, secondly, the need, at the same time with the denotative meaning of realia, to transfer the specificity and connotations of its national and historical colouring" [5, p. 39]. Nevertheless, we have five English

translations of *Forest Song* by Percival Cundy, Vira Rich, Florence Livesay, Gladys Evans, Virlana Tkacz and Wanda Phipps.

The purpose of this investigation is to examine the reception and interpretation of Lesia Ukrainka's *Forest Song* Ukrainian mythopoetics on the basis of its English translations made by the British G. Evans and P. Cundy. The choice of these interpretations is due to the fact that they have the greatest interest of critics and readers, and this indicates the interest in Lesya Ukrainka among a wide range of English-speaking recipients.

Thus, Roksolana Zorivchak, famous Ukrainian researcher, rightly remarks that G. Evans's translations are characterized by "a subtle perception of the author's style, close attention to the literary originality of Lesia Ukrainka's figurative thinking" [6]. An attempt to "understand how wonderful (excellent) is the translation of P. Kandy" was made by another Ukrainian researcher M. Zharkykh [4]. The author, however sometimes resorting to journalism, analyzes in detail this translation according to semantics of form, rhyme, rhythmic poetics. M. Zharkykh notes that despite the highest certification (excellent translation) of this translation by critics, he considers it "thorough and diligent," as well as one where "the translator has made considerable efforts to properly transfer the original" [4].

The purpose of the article led to a comprehensive applying such research methods as comparative and typological, structural, descriptive, interpretive methods and the method of holistic system analysis. The research is based on the conceptual principles of literary criticism, comparative studies, and interpretive translation theory.

A significant part of the *Forest Song* mythology falls on demonology. It should be noted that each of the demons in the work of Lesia Ukrainka is endowed with the features attributed to him by folk beliefs, and at the same time is quite specific. Preserving this specificity is the main task of the translator. To some extent, G. Evans and P. Cundy succeed in this, as evidenced by their translation of the characters' names:

Lesia Ukrainka	G. Evans	P. Cundy
Той, що греблі рве	*Dam Breaker — He who*	*He Who Rends the Dikes, a*
	breaks dams	*destructive sprite dwelling in the*
		freshets of spring
		Lost Babes, water nixes
Потерчата	*Lost Children —*	
Русалка	*Poterchata*	*Rusalka, a water nymph*
Водяник	*Water Sprite — Rusalka*	
	Forest-pool King —	*Water Goblin, guardian spirit of the*
Лісовик	*Vodyanik*	*lake*
	Wood Goblin	*Forest Elf, a woodland sprite*
Мавка	*Mavka*	*Mavka, a forest nymph*
		Will-o'-the-Wisp, a fire sprite (ignis
		fatuus)
Перелесник	*Red (Forest) Demon*	*not translated*
		Kutz, a malicious imp
Пропасниця	*Ghost-Spirit of the Mire*	*Field Sprite, a nymph dwelling*
Куць	*Koots*	*among the grain*
Русалка польова	*Meadow Fairy*	*He Who Dwells in Rock, a phantom*
		signifying Death and Oblivion
		Starvelings, imps personifying
Той, що в скалі сидить	*Lone Crag-Sitter (Death)*	*Famine and Want*
		Fate, a phantom
		[14, p. 169].
	Hunger Imps — Zlidni	
Злидні		
	Fate — in the Form of a	
Доля [12, p. 13].	*Vision* [12, p. 14].	

As we can see, both translators use two ways of interpretation: 1) periphrasis (*потерчата — Lost Children / Lost Babes*; *водяник — Forest-pool King / Water Goblin*; *пропасниця* — G*host-spirit of the Mire* (P. Cundy has no translation of this name); *перелесник — Red Demon / Will-o'-the-Wisp*; *лісовик — Wood Goblin / Forest Elf*; *русалка — water sprite / Rusalka*; *злидні — Hunger imps / Starvelings*); 2) transcription (*Mavka*, *Koots / Kutz*). In several cases, G. Evans uses the most appropriate — combined method: when together with the periphrasis — the interpretation of the realia semantics, there is a transcription of the word — the preservation of its "foreignness," national identity (*lost children — poterchata, water sprite — rusalka, forest-pool king — vodyanik, hunger imps — zlidni*). At the same time, in P. Cundy we observe little transcription (only *Mavka*, *Rusalka*, *Kutz*),

however, broad explanations are given for all the names of the characters, as for *Мавка* and *Потерчата*, here the translator considered it necessary to make even a separate footnote with a commentary and description of these mythological characters for a better reception and understanding Ukrainian realias by English-speaking reader. G. Evans transcribes names *Мавка* (*Mavka*) and *Куць* (*Koots*) without any explanation, therefore we have unfilled gaps (lacunae) — incomprehensible fragments of the original text for English-speaking recipient.

Unfortunately, the translators could not avoid certain inaccuracies. Thus, Lesia Ukrainka's *лісовик* is probably not taken from mythology, where he is an "evil spirit" who "leads a man through the forest at night so that the man will not find a way and get out of the forest until the third roosters sing" [2, p. 111], but from folklore, where *лісуни* are friends of the people, love the truth and punish for unjust acts. In G. Evans' translation *лісовик — wood goblin*, which is a serious distortion of the original content, because Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English by A.S. Hornby registers the meaning *goblin* as *"a small ugly creature that likes to trick people or cause trouble"* [13, p. 509]. P. Cundy's interpretation — *Forest Elf*, is closer to the Ukrainian version, as in Old Germanic mythology *forest elfs* and *sprites* nor were always hostile to people.

Some inaccuracy is observed when translating names *Той, що в скалі сидить* and *Перелесник*. Thus, G. Evans to her translation *Lone Crag-Sitter* added the word *death*, and P. Cundy's character *He Who Dwells in Rock* is explained as *a phantom signifying Death and Oblivion*. However, *марище (maryshche, mara)* (so called in the text *Той, що в скалі сидить*) has nothing to do with death. According to folk belief, this is an evil demon, who "covers the eyes of a man with an invisible net, dizzying his mind to lead him into a dangerous place" [3, p. 205]. As for *Перелесник* in mythology he is "an evil spirit that appears to anyone, but usually to young lovers, in the form of a beloved dead person" [2, p. 135]. It is such a tempting spirit that we see *Перелесник* in *Forest Song*, but G. Evans' translation *Red Demon* somewhat chenges this image content, demonizing it too much. P. Cundy's interpretation *Will-o'-the-Wisp* ("a thing that is impossible to obtain; a person that you cannot depend on") [13, p. 1366] is more successful and adequate to the original.

To bring other national work closer to English-speaking reader, both translators interpret *Русалка* as *sprite, fairy, nymph*, which belong to the Old Germanic folklore. However, P. Cundy left the transcribed version *Rusalka* in order to preserve the ethnospecificity of the Ukrainian mythical character.

Besides actually demons in Lesia Ukrainka's drama extravaganza there are characters personifying disease: *пропасниця* (G. Evans' interpretation — *ghost-spirit of the mire*); abstract concepts: *доля* (*fate*) and *злидні* (*hunger imps / Starvelings*). We consider this translation to be self-sufficient and quite successful.

An important component of Lesia Ukrainka's work ethnic poetics is magic charm that is able to turn away from a person the forces that can harm him, and the curses as a result of which a person is punished for his sins. Successful interpretations of poetic examples of folk beliefs demonstrate the true interpretive findings of both translators.

Lesia Ukrainka	**G. Evans**	**P. Cundy**
1. *Бодай би всох!* 2. *А щоб ти зслиз!* 3. *Шіпле-дівице, Пропаснице-Трясовице! Іди ти собі на куп'я, на болота, Де люди не ходять, де кури не піють, де мій глас не заходить. Тут тобі не ходити, білого тіла не в'ялити, жовтої кості не млоїти, чорної крові не спивати, віку не вкорочати. Ось тобі полинь – Згинь, маро, згинь!*	1. *I hope he's beached!* 2. *May he drop dead!* 3. *Pincher-and-trickster! Fever-giver, demon-siven. Get back into your hillocks Green, in the swampland, Where people never go, where Cocks will never crow, Nor my voice raise and echo. To come here you're forbidden: No soul nor body weaken, no yellow bones to sicken, no blackened blood be drunken, no life here will you shorten. Wormwood — that's for you: Shoo, ghoul, shoo!*	1. *May he dry up!* 2. *The dirty scamp!* 3. *Evil spirit, Fever Wraith, Burning fever, shivering ague! Back into the scum you go, back into the slime; Where good people do not walk, where the fowls don't drink, Where my voice you hear no more! Here no power you dare employ My white body to destroy, My bones' marrow to enjoy, My red blood with which to toy, No one's health may you annoy. Fly, you phantom, fly! Perish, specter, die!*
4. *Бодай навік заснула... бодай ти вже не встала!*	4. *Lord, she could sleep forever...You wish you never need get up!*	4. *Would that she slept for good!.. Would that she never rose!*
5. *А щоб ти стояла у чуді та диві!* [12]	5. *Grant that you stand for good, by magic- wonders!* [12]	5. *I wish you stood amidst your charms and spells!* [14]

In *Forest Song* Lesia Ukrainka describes the peculiarities of the dance performed by mythical characters: *Русалка* and *Той, що греблі рве*. According to folk belief, the representatives of the world of dead play with dances: a whirlwind in

the steppe — a dance of mermaids of field and steppe, a whirlpool in reservoirs — a dance of mermaids of water and sea, a walk of wind in woods — dances of mavka [2].

Lesia Ukrainka	G. Evans	P. Cundy
Той, що греблі рве *(поривчасто простягає їй обидві руки)* *Ну, мир-миром!* *Поплинем понад виром!* ***Русалка*** *(береться з ним за руки і прудко кружляє)* *На виру-вирочку,* *На жовтому пісочку, в перловому віночку* *Зав'юся у таночку!* *Ух! Ух!* [12]	***Dam Breaker*** *(fervently reaching out his hands to her)* *Peace flag unfurled!* *Merry-go-round the Whirlpool world!* ***Water Sprite*** *(joins hands with his and quickly circles the pool with him)* *O I'm in whirlpool land-o* *Upon the yellow sands-o,* *I wear a pearly crown-o,* *Dance with my love around-o!* *Ho! Ho!* [12]	***"He Who Rends the Dikes"*** *(With a convulsive movement, he stretches out his hand to Rusalka.)* *Anyway, 'tis spring!* *O'er the lake let's take a fling!* ***Rusalka*** *(Seizing his hand, she circles around swiftly.)* *By the little lakelet,* *O'er its yellow sands,* *With my pearly chaplet I fly in the dance!* [14]

The translations show an almost adequate reproduction of Lesia Ukrainka's work rhythmic melody: the white verse is preserved where it is in original, and the rhyming lines mostly also correspond to original rhyming ones.

Thus, as we see, mythological and folklore elements are essential factors that create ethnospecificity of the work. To reproduce these realias in translation is a difficult and at the same time an interesting task. Interpretations of Lesia Ukrainka's *Forest Song* Ukrainian mythology, made by G. Evans and P. Cundy, can be considered successful, as they are marked by the maximum approximation to the content, spirit and style of the original. There is no doubt that over time, even more perfect English translations of this work will appear, because the search in literary translation never stops.

Список литературы

Исследования

1 *Агеєва В.* Неоромантичне досвіття «Лісової пісні» // «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. К.: Факт, 2002. С. 7–24.

2 *Гнатюк В.* Нарис української міфології. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 264 с.

3 *Дзендзелівський Й.* Лексика демонології у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» // «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. К.: Факт, 2002. С. 199–220.

4 *Жарких М.* Англійський переклад «Лісової пісні». URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/LisovaPisnja/EnglTranslForestSong.html (дата обращения: 01.09.2020).

5 *Зорівчак Р.П.* Реалія і переклад. Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.

6 *Зорівчак Р.П.* Творчість Лесі Українки в англомовному світі // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Т. 4. Кн. 2. С. 48–62.

7 *Петров В.* Лісова пісня // «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. К.: Факт, 2002. С. 149–169.

8 *Пономарьов П.* Фольклорні джерела «Лісової пісні» Лесі Українки // «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. К.: Факт, 2002. С. 171–198.

9 *Скрипка Т.* Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? // Українське літературознавство. Львів: Вища школа, 1988. Вип. 50. С. 60–67.

10 *Скрипка Т.* Фольклор і міфологія в «Лісовій пісні» Лесі Українки // Народна творчість та етнографія. 1991. № 2. С. 31–40.

11 *Скупейко Л.І.* Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. К.: Фенікс, 2014. 236 с.

Источники

12 *Українка Л.* Лісова пісня: Драма-феєрія / перекл. з укр. Г.У. Еванс. К.: Дніпро, 1985. 221 с.

13 *Hornby A.S.* Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press, 2001. 1422 p.

14 Spirit of Flame. A Collection of the Works of Lesya Ukrainka. New York: Bookman Associates, 1950. 320 p.

References

1 Agejeva, V. "Neoromantychne dosvittja 'Lisovoi' pisni'." ["Neo-romantic Dawn of 'Forest Song'."] *"Lisova pisnja" Lesi Ukrai'nky ta i'i' interpretacii'* [*Lesia Ukrainka's "Forest Song" and Its Interpretations*]. Kiev, Fakt Publ., 2002, pp. 7–24. (In Ukrainian)

2 Gnatjuk, V. *Narys ukrai'ns'koi' mifologii'* [*Outline of Ukrainian Mythology*]. L'viv, Institut narodoznavstva NAN Ukrajiny Publ., 2000. 264 p. (In Ukrainian)

3 Dzendzelivs'kyj, J. "Leksyka demonologii' u drami-fejerii' Lesi Ukrai'nky "Lisova pisnja'." ["Vocabulary of Demonology in Lesya Ukrainka's Drama Extravaganza 'Forest Song'."]. *"Lisova pisnja" Lesi Ukrai'nky ta i'i' interpretacii'* [*Lesia Ukrainka's "Forest Song" and Its Interpretations*]. Kiev, Fakt Publ., 2002, pp. 199–220. (In Ukrainian)

4 Zharkyh, M. *Anglijs'kyj pereklad "Lisovoi' pisni"* [*English Translation of "Forest Song"*]. Available at: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/LisovaPisnja/EnglTranslForestSong.html (Accessed 01 September 2020). (In Ukrainian)

5 Zorivchak, R.P. *Realija i pereklad* [*Realia and Translation*]. L'viv, Vydavnyctvo pry L'vivs'komu universyteti Publ., 1989. 216 p. (In Ukrainian)

6 Zorivchak, R.P. "Tvorchist' Lesi Ukrai'nky v anglomovnomu sviti" ["Lesia Ukrainka's Works in English-speaking World"]. *Lesja Ukrai'nka i suchasnist': Zbirnyk naukovyh prac'* [*Lesia Ukrainka and Modernity: Collection of Scientific Works*], vol. 4, book 2. Luc'k, RVV "Vezha" Volyns'kogo nacionalnogo universytetu im. Lesi Ukrajinky Publ., 2008, pp. 48–62. (In Ukrainian)

7 Petrov, V. "Lisova pisnja" ["Forest Song"]. *"Lisova pisnja" Lesi Ukrai'nky ta i'i' interpretacii'* [*Lesia Ukrainka's "Forest Song" and Its Interpretations*]. Kiev, Fakt Publ., 2002, pp. 149–169. (In Ukrainian)

8 Ponomar'ov, P. "Fol'klorni dzherela 'Lisovoi' pisni' Lesi Ukrai'nky" ["Folk Sources of Lesia Ukrainka's 'Forest Song'."] *"Lisova pisnja" Lesi Ukrai'nky ta i'i' interpretacii'* [*Lesia Ukrainka's "Forest Song" and Its Interpretations*]. Kiev, Fakt Publ., pp. 171–198. (In Ukrainian)

9 Skrypka, T. "Mavka u tvorchosti Ivana Franka i Lesi Ukrai'nky: typologija chy kontaktni zv'jazky?" ["Mavka in the Works of Ivan Franko and Lesia Ukrainka: Typology or Contact Connections?"]. *Ukrai'ns'ke literaturoznavstvo* [*Ukrainian Literary Criticism*], issue 50. L'viv, Vyscha shkola Publ., 1988, pp. 60–67. (In Ukrainian)

10 Skrypka, T. “Fol’klor i mifologija v ‘Lisovij pisni’ Lesi Ukrai’nky” [“Folklore and Mythology in Lesia Ukrainka’s ‘Forest Song’.”]. *Narodna tvorchist’ ta etnografija*, no. 2, 1991, pp. 31–40. (In Ukrainian)

11 Skupejko, L.I. *Mifopoetyka “Lisovoi’ pisni” Lesi Ukrai’nky* [*Mythopoetics of Lesia Ukrainka’s “Forest Song”*]. Kiev, Feniks Publ., 2014. 236 p. (In Ukrainian)

Научная статья / Research Article

УДК 821.512.157.0
ББК 83.3(2=634) + 82.3

АВТОРСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ОБРАЗНОСТИ В ЯКУТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, Якутск, Россия

Дата поступления статьи: 21 марта 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-316-341

Аннотация: На основе новых методологических подходов художественные тексты определяются как своеобразные модели жанровых контаминаций (метажанровые циклические образования, монтажная полициклическая форма, «драма поэта» и т. п.). Рассматриваются особенности авторских трансформаций и интерпретаций фольклорной образности в формировании особых форм и видов метатекстовых структур в якутской литературе с точки зрения специфики жанрового синтеза: архитектоники, образно-мотивного комплекса, структурно-композиционного, стихового строя и т. д. Особое внимание уделяется системно-типологическому изучению проблемы метажанровых структур в лирических и драматических произведениях. В результате исследования обосновывается положение о том, что в якутской литературе с середины XX в. как новое явление начинает развиваться синтетическая форма метажанровых структур. Выявляется, что в конструировании метажанровых образований основой послужили формально-содержательные параметры образности традиционных фольклорных источников, которые в художественном тексте приобретают новые качества в зависимости от рефлексии автора.

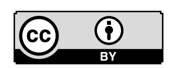
Ключевые слова: лирика, драма, поэтика, мифопоэтика, жанр, метажанр, метатекстовая структура, жанровый синтез, авторское сознание, индивидуальный стиль.

Информация об авторах: Виктория Дмитриевна Посельская — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, ул. Петровского, д. 1, 677027 г. Якутск, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2434-2681. **E-mail:** Vikt80@mail.ru

Екатерина Михайловна Ефремова — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, ул. Петровского, д. 1, 677027 г. Якутск, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0616-9283. **E-mail:** Kachkom84@mail.ru

Мария Афанасьевна Кириллина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, ул. Петровского, д. 1, 677027 г. Якутск, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6035-3025. **E-mail:** Makirillina@mail.ru

Для цитирования: *Посельская В.Д., Ефремова Е.М., Кириллина М.А.* Авторские трансформации фольклорной образности в якутской литературе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 316–341.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-316-341



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

AUTHOR'S TRANSFORMATIONS OF FOLKLORE IMAGES IN YAKUT LITERATURE

© 2021. Viktoriya D. Poselskaya, Ekaterina M. Efremova, Maria A. Kirillina
The Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
Yakutsk, Russia
Received: March 21, 2020
Approved after reviewing: May 21, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: Peculiarities of author's transformations and interpretations of folklore imagery in the formation of special forms and types of metatext structures in Yakut literature are examined from the point of view of the specifics of genre synthesis: architectonics, figurative-motivational complex, structural-compositional, poetic structure, etc. On the basis of new methodological approaches, literary texts are defined as unique models of genre contamination (meta-genre cyclic formations, montage polycyclic form, "poet's drama," etc.). Particular attention is paid to a system-typological study of the issue of meta-genre structures in lyrical and dramatic works. As a result of the research, the author substantiates the position that in the Yakut literature, starting from the middle of the 20th century, a synthetic form of meta-genre structures begins to develop as a qualitatively new phenomenon. It is revealed that the construction of meta-genre forms is based on the formal and meaningful parameters of the imagery of traditional folklore sources, which in the artistic text acquire a new quality depending on the author's reflection.

Keywords: lyrics, drama, poetics, mythopoetics, genre, meta-genre, metatext structure, genre synthesis, author's self, individual style.

Information about authors: Viktoriya D. Poselskaya, PhD in Philology, Researcher, Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Petrovsky str. 1, 677027 Yakutsk, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2434-2681. **E-mail:** Vikt80@mail.ru

Ekaterina M. Efremova, PhD in Philology, Researcher, Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Petrovsky str. 1, 677027 Yakutsk, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0616-9283. **E-mail:** Kachkom84@mail.ru

Maria A. Kirillina, Ph.D. in Philology, Researcher, Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Petrovsky str. 1, 677027 Yakutsk, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6035-3025. **E-mail:** Makirillina@mail.ru

For citation: Poselskaya, V.D., Efremova, E.M., Kirillina, M.A. "Author's Transformations of Folklore Images in Yakut Literature." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 316-341. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-316-341

Организующим ядром метажанра в якутской поэзии является циклизация, поэтому одним из основных теоретико-методологических аспектов анализа метажанровых форм становится выявление определенного централизующего, объединяющего начала компонентов в тексте. Именно организованное, смонтированное автором качественно новое структурное единство создает его особую черту. Метажанр оказывается неким синтетическим по своей природе образованием, где составные части циклической структуры могут содержать признаки другого самостоятельного жанра. В этом отношении выделяется проблема изучения творческих модификаций фольклорных жанровых форм в пределах авторского лирического целого.

В якутской поэзии в целом наблюдается осознанная установка поэтов на жанровый эксперимент в русле активного использования моделей фольклорных текстов в создании циклических форм. При этом формально-содержательные параметры традиционных жанров фольклора обретают новое качество в зависимости от эстетической рефлексии автора. В результате модификации малых жанров фольклора вырисовывается объективно закодированная в тексте авторская интенция и его картина мира. В данном исследовании представлена и осмыслена новая модель анализа произведений А.Е. Кулаковского, П.А. Ойунского, И.М. Гоголева, обозначенных как метажанровые образования (цикл, цикл–поэма), в структуре которых происходят определенные изменения, индивидуализирующие авторский текст. Утверждается тенденция к жанровой модификации фольклорных форм в пределах циклизации как один из основных художественных приемов, восходящих к национальной специфике.

В современном якутском литературоведении специфика влияния фольклора на художественный текст в их модификации не раз становились объектом исследования с разных ракурсов и аспектов. Интенсивные изменения фольклорных жанров на раннем этапе формирования «младописьменной» литературы начала XX в. проанализированы в работе Н.В. Покатиловой [10, с. 48–50] на примере поэтического творчества А.Е. Кулаковского. Авторские интерпретации традиционных мифологических идей, образов национальной и мировой культуры, основанные на неомифологизации, рассматриваются в статье Е.М. Ефремовой, посвященной исследованию творчества И.М. Гоголева [5, с. 21–24]. В литературном процессе Якутии в формировании писательского сознания наблюдается осознанная потребность или особенность «мышления циклами и книгами». В якутском литературоведении этот факт был отмечен и рассмотрен Е.М. Ефремовой на примере итоговой книги стихов «Золотые дожди Сергеляха» якутского поэта Семена Данилова [4, с. 86–126].

Авторская рефлексия, выраженная в творческой переработке фольклорных источников как одного из преимущественных способов формирования метажанровых образований, наблюдается в первом в истории якутской поэзии поэтическом цикле стихотворений А.Е. Кулаковского «Саха дьахталларын мэтириэттэрэ» («Портреты якутских женщин») [17]. По жанрово-стилистическим особенностям стихотворения цикла аналогичны форме народных песен-импровизаций — туойуу, туойсуу (воспевание), в которых образно воспеваются благородная красота якутских женщин. Заимствуя жанровую модель песен — туойсуу, А.Е. Кулаковский создает новую модификацию фольклорного источника с иным, сатирическим наполнением смысловой структуры. В контексте цикла по авторскому замыслу происходит обновление, интерпретация содержания фольклорных песен-портретов, преобразовывающихся в социально-обусловленные гиперболизированные образы-персонажи. Их традиционная поэтическая форма сохраняется за счет использования эпитетов-перечислений, однако в авторском цикле приобретает абсолютно другой, сатирический подтекст. Выстраивая иронически обыгранные портреты-туойсуу как составные звенья в структуре поэтического цикла, поэт актуализирует «надтекстовое», обобщенное целостное воспроизведение типических образов женщин, неприглядные черты которых встречаются независимо от времени и эпохи.

Описанный модификационный процесс фольклорных жанровых форм нашел отражение в поэтическом цикле и другого основоположника якутской поэзии П.А. Ойунского «Эргэ үҥêүүëýð — ñàҥà ûðûàëàð» («Старые танцы — новые песни») [18] публицистического характера, организованного на гармоничном сочетании идейно-тематического и образного критериев. В цикле также наблюдается формальная общность компонентов, восходящих к поэтике народных коллективных песен-импровизаций — осуохай, исполняющихся во время хороводных танцев на летнем «кумысном» празднике Ысыах, которые преобразованы автором в стихотворные тексты с подчеркнутым революционно-романтическим пафосом. Принцип контаминации жанров актуализируется автором в названии цикла «Старые танцы — новые песни». Здесь определения «старые» — «новые» к ключевым словам указывают на трансформацию смысловой направленности якутских народных песенных мотивов. При соприкосновении с революционной идеологией формально-содержательные параметры фольклорных жанров переводятся в новое качество. В тексте цикла наблюдается модификация смысловой направленности якутских народных песенных мотивов в актуальный на тот период агитационный призыв молодежи. Традиционно главными организующими и связующими звеньями этих песен являются поэтические образы, постоянные эпитеты, формообразующие элементы, которые повторяются из песни в песню. В цикле каждое стихотворение начинается с устойчивых формульных призывов песен-осуохай в их неизмененном виде: «Чэйиҥ, чэйиҥ, чэкийдээр!..» или «Тэтим-чэгиэн сэгэрдээр!...», «Эчий–эчий, доҕоттоор!...» и др. Однако содержание в стихотворных текстах формулируется в агитационные призывы лозунгового характера, прославление коммунизма, в целом адаптируется и адресуется передовой молодежи того времени. В художественной обработке автора они имеют жанровую основу песен-осуохай, разбавленных публицистическим пафосом. Творческая установка заявлена также в названиях компонентов цикла, которые представляют собой обозначения (наименования) якутских народных танцев: «Оһуохай», «Кулун куллуруһуу», «Дьиэрэҥкэй», «Илии аннынан эргийии», «Атах тэпсиитэ», «Чохчоохой» и др. Основным организующим фактором ритмики стихотворений в цикле является слоговая аллитерация в сочетании с семисложником, характерным для народных песенных мотивов, что также усиливает целостность цикла как такового. Творческая интерпрета-

ция фольклорных источников в цикле П.А. Ойунского «Старые танцы — новые песни» выражается в смене адресата (передовая молодежь, человек нового времени) и обновлении содержательной формы (гражданско-публицистическая интерпретация) фольклорного источника.

Тенденция к трансформации и модификации фольклорной образности в формировании метажанровых форм как самобытной тенденции якутской поэзии конца XX в. наиболее четко представлена в произведении И. Гоголева «Өлүөнэ туһунан кэс тойук» («Песнь о Лене») [16, с. 157–198]. Установлено, что жанрово-стилевые искания приводят якутского поэта к творческой интерпретации фольклорно-мифологического наследия народа саха в их философском преломлении. Например, в поэтической части поэмы-цикла «Өлүөнэ долгуннарын дьүрүһүннэрэ» («Отблески волн реки Лены») одним из основных систематизирующих факторов является модификация малых жанров фольклора — в частности, вкрапление якутских пословиц и поговорок в структуру канонизированных составных частей — четверостиший. При использовании традиционных форм в зависимости от эстетической рефлексии автора происходит их явная интерпретация: паремии дополняются иными факторами, обыгрываются в тексте в качестве антитезы, употребляются в новой функции, в итоге образуются логически замкнутые индивидуально авторские пословицы, афоризмы с социально нравственной направленностью. В структуру заключительной части цикла-поэмы «Өлүөнэ номохторо» («Легенды Лены») заключены три легенды «Эллэй Боотур сэргэтэ» («Сэргэ Элляя Боотура»), «Тыгын уонна Таас Уллуҥах» («Тыгын и Таас Уллунах»), «Аптаах тыл күүһэ» («Волшебная сила слова»), сюжетная основа которых переплетена с элементами фольклорного жанра исторической легенды-мифа о жизни древних предков якутов в их авторской модификации. Ключевые фольклорные сюжеты и предания о Элляе Боотуре и Омогой Бае (в первой легенде), о Тыгын Дархане и его сыне Таас Уллунах (во второй легенде), о Голове Додоре (третья легенда) преломлены через идею автора донести до потомков нравственные идеалы народа в их общефилософском осмыслении. В сюжетике циклов сохраняется сочетание достоверного и вымышленного, переплетение реалистических элементов с мифологическими, что характерно для жанровой формы легенды.

Произведение И.М. Гоголева в рамках исследования дифференцируется как цикл-поэма, поскольку заключает в себе, с одной стороны, поэм-

ное начало за счет образа лирического героя, последовательности развития хронотопа, с другой стороны, в нем сохраняется подчеркнутый циклический характер — самостоятельность, фрагментарность составных частей. Композиционным центром произведения выступает образ реки Лены, присутствующий во всех частях, одновременно осуществляется включение автором лирического «я» в структуру текста. Отсюда содержательный философский подтекст произведения. Целостность и обособленность частей подчеркивает также предшествующий им эпиграф, который не только подчеркивает границы между ними, но и является признаком их общности в пределах другого художественного целого.

Таким образом, в результате обобщения полученных результатов выдвигается научное обоснование, что при конструировании метажанровых образований якутской поэзии в целом наблюдается установка на жанровый эксперимент в русле активного использования моделей фольклорных текстов. При этом формально-содержательные параметры традиционных жанров фольклора обретают новое качество в зависимости от эстетической рефлексии автора. В результате модификации малых жанров фольклора вырисовывается объективно закодированная в тексте авторская интенция и его картина мира. Установлено, что фольклорная модификация — повторяющийся художественный прием в циклах стихотворений в якутской поэзии. На основе фольклорных источников авторами созданы модификации следующих видов: сатирический, публицистический и философский тексты. Условно можно говорить о жанровой эволюции в циклизации в якутской поэзии, обретающей постепенное усложнение поэтической мысли в развитии содержания от сатирической зарисовки до исторического и гражданско-философского осмысления. В основном трансформируется содержание фольклорных источников при сохранении отдельных формальных признаков. На современном этапе развития поэзии наблюдается тенденция отхода от сатирической формы в сторону философского переосмысления, что и прослеживается при анализе фольклорных модификаций в циклизации, в развитии которой отмечается стремление к усложнению и углублению индивидуально-авторского сознания. У И. Гоголева основной авторской задачей является создание метажанрового текста, позволяющего воплотить всю сложность и многогранность внутреннего мира посредством синтеза жанровых форм цикла и поэмы.

Изучение специфики и особенностей раскрытия фольклорного материала в художественном произведении является одной из актуальных проблем современного литературоведения. Наиболее универсальное использование мифа отмечается в начале 1970-х гг., когда происходит интенсивное развитие национальных культур. Фундаментальные предпосылки трансформации фольклорного материала в литературный текст отмечаются в творчестве основоположников якутской литературы А.Е. Кулаковского и П.А. Ойунского. В 1970-х гг. процесс получил дальнейшее развитие в поэзии И.М. Гоголева. Проникновение мифологизированной поэтики в младописьменные национальные литературы исследователи объясняют ускоренным ходом развития культуры, возникающим при определенных социально-политических условиях. При этом, помимо влияния других литератур, обязательно должны быть местные внутренние основания, а именно развитый фольклор и мифология, которые становятся истоками зарождения и развития национальной литературы, а в творчестве отдельных художников не только получают эстетически мотивированную трансформацию, но и «врастают» в их художественную систему [3, с. 233]. В поэзии И. Гоголева глубокая философская художественная мысль находит свое эстетическое отражение посредством фольклорного, мифологического мышления.

Исходя из особенностей материала — поэзии И. Гоголева, актуализируется методология анализа и интерпретации текста с учетом типологических и жанровых особенностей понятия «авторский миф». Предлагаемый ракурс отражает стремление к определению специфики авторского «я» в поэзии И. Гоголева и детерминирован прежде всего формальной и содержательной составляющей материала. В последнее время в современных литературоведческих работах актуализируется понятие «авторский миф», его семантические и структурные особенности, особое внимание уделяется проблеме памяти, истории и их роли в авторском мифе. В.А. Пьянзина на основе непереведенных исследовательских работ (Godrova, Cinatlova) характеризует возможные варианты методологического подхода к проблеме изучения авторского мифа как особого жанра современной литературы, фундаментальные предпосылки которого заложены в теоретическом труде Е.М. Мелетинского («Поэтика мифа»). Выделяются два подхода современного романа к мифу — «перенимающий» и «оспаривающий».

При «перенимании» из мифа в произведении сохраняется определенная структура, влияющая на содержание художественного текста. «Оспаривающий» метод разделяет миф на эпизоды и мотивы, выбирает подходящие темы и вносит их в контекст повествования. Исходя из этого, выделяются два вида структуры повествования: при первой структуре миф становится идейной основой произведения, при второй предполагается определение мифологических элементов по всему тексту. При этом в авторском мифе могут встречаться оба вида организации повествования одновременно [12]. Вторая отмеченная структура позволяет выбирать и комбинировать мифологические элементы из разных нарративных категорий. На основании данного аспекта авторский миф становится пластичной и постоянно меняющейся литературной формой. В данном случае миф не составляет основную сюжетную линию произведения, мифологическая ткань может быть настолько разнообразна, что ее нельзя считать основной организационной структурой. Другой аспект обращает внимание на то, что в большинстве авторских мифов присутствуют оба типа организации повествования, именно их взаимодействие и соединение создает новый вид мифа. Основным фактором выявления и определения авторского мифа является создание своего собственного, специфического образа реальности. Создается характерная структура или система, которая позволяет ему балансировать на грани архаического мироощущения и художественного повествования автора произведения [12].

В данном аспекте интересна методология анализа поэтического текста с учетом архетипических значений, которые актуализируются в поэзии И. Гоголева в сюжете, образе и мотиве произведений. Речь идет о понимании связи между мифом и литературой посредством образа архетипа, важнейшей чертой которого является его типологическая устойчивость, повторяемость и высокая степень обобщения. Определение основы художественного произведения способом раскрытия символов, архетипов, мифологем, неомифологем во всем многообразии их ассоциативных связей и контекстуальных сцеплений в контексте лирических стихотворений и поэм позволяет выявить особенности моделирования художественного мира, раскрыть индивидуальную авторскую концепцию. Анализ этнопоэтического компонента в творчестве способствует определению степени влияния архетипов на формирование образной системы его произведений,

адекватному восприятию особенностей национального художественного сознания. Это особенно актуально на рубеже XX–XXI вв., когда традиционные мифологические идеи, образы национальной и мировой культуры трансформируются и интерпретируются в авторском варианте. В настоящее время наиболее актуальным представляется установление сложных типов связей и способов перехода мифологического мышления в художественное произведение.

В формировании мировоззрения и эстетических взглядов И. Гоголева особую роль сыграли народные традиции. Для создания наиболее этнически значимых образов И. Гоголев удачно использует фольклорный и мифологический контекст. Образы, поэтизированные в произведениях «Саха балаҕана» («Якутский балаган»), «Оҕо сааһым балаҕана» («Юрта моего детства»), «Сэргэ» («Коновязь»), «Олоҥхо дойдутун уолунабын» («Сын земли Олонхо»), «Хомус ырыата» («Песнь хомуса»), «Төрүт буор» («Родная земля») и др., имеют характерное ментальное содержание и несут в себе неисчерпаемое богатство национальной образности, самобытности. Собственное устойчивое содержание образов в переплетении с оригинальным авторским мировидением создают поистине достойные произведения, пропитанные национальным содержанием с совершенно неординарными метафорическими оборотами. Автор органично сохраняет связь между фольклорными и лирическими образами. Фольклорные образы с традиционным содержанием обогащают поэтическое творчество автора с точки зрения сюжетов, концептологии. Формируется характерная индивидуально-авторская картина мира, основанная на фольклорных, мифологических, архаических и этнических предпосылках. При этом в создании целостной мифологической картины мира особую роль играют образы с архетипическим значением.

Авторская модель мира поэзии И. Гоголева как эстетическая единица отличается характерным мифопоэтическим содержанием и видением. Раскрытие темы через культ мифологических образов и мотивов в наибольшей мере отражает своеобразие национального мышления. Можно утверждать, что фольклорные сюжеты и мотивы трансформируются в поэзии И. Гоголева, создавая своеобразный «авторский миф». На структурном уровне в поэзии И. Гоголева встречаются обе формы видоизменений мифологического компонента в художественный контекст («оспаривающий» и «перенимаю-

щий»). При этом сохраняется характерная авторская тенденция и тяготение к крупным жанровым формам лирики — лирико-медитативная поэма, циклические конструкции, роман в стихах и т. д. Тяготение к наиболее крупным жанровым формам воспринимается как один из основных признаков мифопоэтического мышления И. Гоголева. В этом отношении новизну и перспективу представляет исследование лирической поэзии И. Гоголева в аспекте проблемы изучения устойчивых контекстовых структур в лирике, что представляет совершенно новое направление в литературоведении Якутии. Неординарность художественного мироведения И. Гоголева, глубокое философское мифопоэтическое содержание раскрывается в органичной жанровой форме метатекста. В поэзии автора формируется определенная авторская картина мира, в котором архетипические образы, сохраняя свое исконное значение, претерпевают изменение в соотношении с индивидуальными авторскими особенностями.

Наиболее значимые примеры образцов лирики, связанные с «переходом» поэта к мифопоэтике как к индивидуальному творческому методу, отчетливо выражаются и проявляются в 70-х гг. XX в. («Письмена на бивне мамонта», «Песнь о Лене», «Чочур Мыран», «Исповедь Аал Луук Мас» и др.). Начиная изучение одного из крупных произведений И. Гоголева «Өлүөнэ туһунан кэс тойук» («Песнь о Лене»), в первую очередь целесообразно обратиться к истории его создания. Известно, что работа над поэмой проходила в несколько этапов. Первая часть произведения «Таптыыр Өлүөнэм» («Любимая Лена») была напечатана в 1971 г. в газете «Молодой коммунист» под названием «Маҥнайгы тойук (Өлүөнэни албыыр тыллар)» («Первая песнь»), где в заголовке было указано, что это отрывок из цикла стихотворений «Өлүөнэ туһунан кэс тойук». Часть поэмы «Өлүөнэ долгуннарын дьүрүһүннэрэ» была опубликована в сборнике «Тоҕус халлаан анныгар» («Под девятью небесами», 1970) под названием «Чугдаарар туйахтар» («Поющие копытца»). Семь первых частей поэмы, легенда «Эллэй Боотур Сэргэтэ» («Сэргэ Элляя Ботура») и стихотворение «Улуу уус уонна хомусчут» («Прославленный кузнец хомусист») составили сборник «Чайки над Леной», который определился как книга стихотворений. В 1979 г. части объединились опять в цикл, но уже без двух легенд и вышеназванного стихотворения. Все восемь частей поэмы «Песнь о Лене» скомпонованы в один цикл в сборнике поэта 1980 г. [16]. Как отмечает П.В. Максимова,

представившая наиболее полную характеристику поэзии автора, именно в таком составе они приобрели идейно-тематическое единство, жанровое своеобразие. Образно-тематический, композиционный, строфический арсенал анализируемого текста подробно рассмотрен в работе П.В. Максимовой, где автор определяет его жанровый статус как лирико-медитативную поэму [9, с. 91]. Интересны наблюдения В.Д. Посельской, основанные на идее ассимиляции жанровых возможностей лирического цикла и поэмы в рамках целостной художественной структуры в качественно новом статусе [11]. На основании данного определения жанрово-типологический статус произведения требует некоторых дополнений с точки зрения рассмотрения проблем метатекстовых структур. «Песнь о Лене» И. Гоголева может быть представлена шире, как особая форма метаобразования в лирике, тяготеющая к структуре книги стихов. Однако это не классическая форма книги стихов, «Песнь о Лене» — своеобразная гибридная форма, синтезирующая жанровые начала цикла и поэмы, но тяготеющая именно к самостоятельной метажанровой форме книги стихов. Произведение можно представить как полноценное авторское, монтажное, политематическое, многосоставное, моносубъектное метажанровое образование, которое носит системно-целостный и контекстуальный характер. И. Гоголев идет по пути создания наиболее крупных жанров — парадоксальное сосуществование принципов синкретизма и монтажности в рамках одного произведения определяет переход от поэмных и циклических структур именно к метажанровым формам. При этом автор использует наиболее традиционный эксплицитно-текстовый способ компоновки лирического материала, при котором автор сам «монтирует» книгу из стихотворений, циклов, лейтмотивных комплексов и поэм.

В результате такой компоновки отдельные составные части произведения «Песнь о Лене» изначально издавались как поэтический цикл, что в итоге позволило сохранить контекстуально циклический характер текста. Автор сознательно избирает путь от отдельных частей к составлению наиболее крупного лирического произведения. Формирование отдельных составляющих текстов стихотворений до уровня архитектонической целостности и раскрытие характерной авторской концепции достигается 1) за счет монтажной композиции, когда сплошной текстовой поток повествования, при раскрытии философской темы о времени происхождения Великой

Лены, усложняется дискретностью сюжетного развития; 2) субъектно-контекстуального целого, представленного особым типом субъекта — образом лирического героя, и 3) инвариантного лирического сюжета, посредством которого автор создает свою модель, концепцию сотворения мира.

«Песнь о Лене» — произведение синкретического характера, где восемь отдельных частей, связанных образом реки, представляют собой разноплановые компоненты, развивающие основную лирическую коллизию. Особенность в том, что каждая из этих структур имеет выраженную жанрово-архитектоническую специфику, что определяет самостоятельность отдельных частей, но в то же время одновременно вовлекающихся в общий контекст, формируя тем самым мифологическое пространство. При этом первостепенную роль в организации внутреннего контекста и межтекстовых связей в произведении играет образ лирического героя. В отличие от других типов лирического субъекта, его основная функция — организовывать отдельные произведения определенной тематической группы или лирики в целом, выявляя тем самым целостную концепцию авторской идеи.

Структурная композиция первых пяти частей («Любимая Лена», «Зимняя Лена», «Весенняя Лена», «Лето на Лене», «Ночь на Лене») состоит из 9 стихотворений аналогической формы, расположенных в порядковой последовательности, каждая из которых сопровождается ключевой цитатой, эпиграфом. В рамках метатекста, к числу которых мы относим анализируемое произведение, эпиграфы выполняют функцию установления «связей» между заглавием и системой разделов, определяя тем самым основную тему, общее комплексное тематическое направление. Предисловие («В память о любимом сыне — Алеше»), обращенное читателю, сообщает о поводе написания произведения, устанавливает с ним контакт, раскрывает биографические сведения. Философская проблема цикличности времени, проблема дуализма бытия осмысливается поэтом посредством поэтизирования традиционного, символического образа реки.

Шестая часть («Наскальные надписи Лены») представлена в виде тридцати 7–8-сложных стихов, содержащих разнообразный диапазон обращений, посланий и благопожеланий, адресованных будущему поколению, современникам, читателям. Седьмая часть «Говор Ленских волн» состоит из 150 четверостиший, близких по форме к хокку и рубаи, где в простой и лаконичной форме актуализируются мудрые изречения, нрав-

ственные ориентиры общечеловеческой гуманности. Характерная черта данной части стихотворений — иллюзия отсутствия раздвоения автора и героя. Выражение С.Н. Бройтмана «автор растворяется в своем создании как Бог в творении» [1, с. 314] полностью определяет специфику субъектной организации представленных стихотворений. Отсутствие грамматически выраженного субъекта речи, активное использование безличных синтаксических конструкций создают эффект субъектной вненаходимости и приводят к появлению особого организующего центра — сверхсубъекта, т. е. смысловой позиции личности, основанной на изображении состояния, отвлеченного от его носителя.

В контексте общей структуры текста выделяется восьмая часть «Легенды Лены», которая состоит из трех легенд (вариант издания 1980 г.): «Сэргэ Элляя Ботура», «Тыгын и Таас Уллунах», «Волшебная сила слова» (для сравнения: вариант издания текста 1973 г. состоит из семи легенд), где на основе исторических и фольклорных мотивов поэтизируются идеи высоких моральных ценностей. Актуализация образов и преамбул из исторических, мифологических реалий усиливает эффект восприятия произведений в идейно-содержательном, концептуальном плане. В субъектно-образном отношении наблюдаются признаки «косвенного» присутствия субъекта в тексте, представленного формой лирического повествователя. В отличие от «безличного повествователя», данная форма становится «субъектом-в-себе», т. е. самостоятельным образом.

В лирике И. Гоголева функционирование данного типа встречается в основном в стихотворениях, яркой особенностью которых считается установка на «объектность», но в то же время в них ощутимо проявляется присутствие лирического субъекта в тексте. Выдвинутое положение объясняется несколькими причинами: 1) стремлением поэта выразить свою точку зрения, мнение, пожелание по поводу изображенного в тексте; 2) тем, что автор находится в одном пространственно-временном континууме с объектом изображения; 3) желанием выразить общность, причастность лирического субъекта к изображаемой действительности. В «Песне о Лене» по преимуществу превалирует моносубъектный уровень выражения авторского сознания с доминированием образа лирического героя. Полисубъектность авторского мировидения выражается в упрощенной форме лирического и безличного повествователя.

Сложный многослойный уровень композиции анализируемого текста, динамический аспект повествования, инвариантное развитие лирического сюжета, особый мифологический хронотоп, моносубъектный уровень раскрытия лирического переживания создают основу для раскрытия художественного мира при создании и поэтизировании образа реки. Архитектоника текстов основывается на системе лейтмотивов и сквозных образов, которые создают художественную целостность. При этом сохраняется авторская идея о сотворении мира посредством архетипического образа Великой реки Лены, где лирический герой предстает в ипостаси первотворца. Мотивы, представляющие различные аспекты общей темы, формируют ассоциативные связи между стихотворениями, которые охватывают рядом стоящие и отдаленные друг от друга тексты во внутреннем контексте, при этом все подчиняется центральному образу реки Лены. Основная содержательная цельность произведения складывается на основе системно-лейтмотивной природы контекста.

Таким образом, метажанр дает поэту возможность моделирования масштабного событийного комплекса. Наблюдается процесс глобализации и укрупнения лирической доминанты, постепенно увеличивается мыслительная нагрузка поэтического текста при раскрытии основного идейного образа реки Лены. При этом охватить такой широкий контекст в произведениях лирического рода литературы, где основным образом является образ-переживание, позволяет именно метатекст. И. Гоголеву удается удачно воссоздать и поэтизировать традиционный образ Великой реки в совершенно оригинальной для якутской лирической поэзии второй половины XX в. метажанровой форме.

«Интертекстуальность» каждой части произведений «Письмена на бивне мамонта» и «Песнь о Лене» М.Н. Дьячковская связывает с принципами мифопоэтики. По наблюдениям известного исследователя, периодическая «реаранжировка» основного текста является одной из характерных черт именно мифологического мышления. Вариативность в творчестве писателя — это особое мировидение, желание передать многомерность, сложность жизненных явлений, их цикличность. Автор отмечает, что единство поэтического материала выступает как целое только в контексте общего философского подтекста произведения, каждый раз «раскодируемого» как «новый» [3, с. 167]. Определение также касается

драматургических текстов автора, которые рассмотрены в современном литературоведении с точки зрения проблемы стихового начала, где драма поэта определяется как пограничный текст, переходная форма между стихом и прозой [8, с. 29].

Драматургия И.М. Гоголева самобытна с точки зрения «пограничности», «литературного билингвизма», что позволяет определять ее как «драму поэта», которая рассматривается как сложное жанровое образование, тяготеющее к метажанру, специфика которого обусловлена объединением «самого объективного и самого субъективного родов литературы» [6, с. 65], драмы и лирики, связанной с авторским «я». Изучение драматургии И. Гоголева в аспекте проблемы «драмы поэта», связанной с феноменом «литературного билингвизма», выявление специфики жанрово-родового синтеза, жанровых изменений позволяют осмыслить не только особенности поэтики писателя, его индивидуально-авторский стиль, но и национальное своеобразие якутской драматургии в целом.

Понятие «драма поэта» или «театр поэта» употребляется, как правило, по отношению к драматургии поэтов Серебряного века. В исследованиях по драматургии понятия «драма / театр поэта» и «стихотворная драма» используются в качестве синонимов. Впервые вопрос о «театре поэта» как целостном явлении был поставлен Д.И. Золотницким в его статье о драматургии Н. Гумилева [7]. Тем не менее феномен «драмы поэта», имеющий свои специфические законы, стилистику и поэтику, как самостоятельное жанровое образование в настоящее время не исследован.

В большинстве случаев «драма поэта» определяется как «лирическая драма» или «поэтическая драма». О.В. Журчева, исследуя жанровые особенности лирической драмы на основе текстов русской драмы XX в., подчеркивает, что, хотя терминологически «лирическая драма» закрепилась в литературоведении (как известно, данное понятие было впервые употреблено А. Блоком), «родовое или жанровое образование “лирическая драма” теоретического определения и обоснования до сих пор не имеет» [6, с. 52]. Исследователь рассматривает «драму поэта» как один из этапов развития лирической драмы, не исключая при этом и жанровый характер данного явления [6, с. 78]. Т.О. Власова определяет «драму поэта» как пограничный жанр, существующий на границе двух жанровых форм: лирической драмы и драматической поэмы [2, с. 4].

«Драму поэта» мы рассматриваем как отдельное жанровое образование, тяготеющее к метажанру, основанное на жанрово-родовом, жанрово-стилевом синтезе, слиянии лирики и драмы. Главным жанро- и стилеобразующим признаком в ней выступает стихотворный тип речи, «поскольку существование драмы в условиях стиха как конструкции неизбежно сказывается на действенной природе драмы и на ее сценической состоятельности» [2, с. 10]. В связи с усилением форм авторского присутствия, в «драме поэта» сюжетообразующим началом выступает лирическое, что проявляется на всех уровнях организации драматического текста. Как и в лирической драме, акцент делается на внутреннем развитии сюжета, выявляется «связь сюжета драмы… с надличным и объективным вселенским процессом, тем самым поэты-драматурги вводили в драму лирику как доминирующее начало» [6, с. 58–59].

Драматургия, названная еще при жизни писателя «театром Гоголева», представляет самый неизученный пласт из всего его творческого наследия. В архивном фонде автора хранится свыше ста наименований драматургических текстов, большая часть из которых не опубликована. Материал нашего исследования составляют стихотворные драмы «Долина Кёряйи», «Священный удел», «Дыхание железного века» И. Гоголева, которые впервые были изданы в сборнике сочинений в 2015 г. [15]. Своеобразие текстов якутского поэта-драматурга, как и большая часть текстов якутской стихотворной драмы, заключается в особенностях стиховой организации, обусловленной гармоничным сочетанием фольклорного верлибра и свободного стиха. В данном случае основополагающими для нас представляются методологические положения стиховеда М.Н. Дьячковской, в работах которой обоснована и выявлена типология якутского фольклорного верлибра [3, с. 213–214]. Ведущими приемами организации текста в стихотворной драме И. Гоголева становятся особенности ритмико-метрической структуры, художественно-изобразительные средства, специфический синтаксис, высокий стиль, характерные для эпического стиха. Фольклорный верлибр в текстах якутского автора, можно сказать, обусловлен мифо-фольклорным нарративом, который во многом и объясняет и усложняет «драматургию стиха».

Драма в стихах «Киэӈ Күөрэээйи» («Долина Кёряйи») представляет собой один из многочисленных вариантов трагедии в стихах «Утро Туймаады». Текст «Утро Туймаады» имеет около десяти вариантов, пять из кото-

рых представляют собой отдельные полноценные тексты с разными названиями и жанровыми обозначениями («Серебряное стремя», «Утро Лены», «Тыгын», «Великая Туймаада», «Долина Кёряйи»). Важно заметить, что вариативность в творчестве И. Гоголева — это своеобразие индивидуально-авторского стиля и метода, особого мировидения и мироощущения писателя, «желание передать многомерность, сложность и неоднозначность жизненных явлений, их повторяемость-цикличность» [3, с. 238].

Реконструкция исторического времени «кыргыс үйэтэ» (век войн) определила особенности стиховой организации драмы в стихах «Долина Кёряйи». Прежде всего, обращает на себя внимание метрическая неурегулированность и неоднородность стихотворного текста, слоговой объем которого колеблется от 6 до 13–16 слогов в строке. Текст насыщен обилием тропеических образований, среди которых особой функцией наделены сравнения и метафоры, восходящие к эпической традиции. Введение сравнительных и метафорических оборотов в текст способствует усилению лирического начала, выражаясь в описании места действия, в трактовке драматургического конфликта и образов. Как и в эпосе олонхо, в сравнениях нередко используются образы птиц (орла, сокола) и животных (медведя, волка, рыси, быка), чаще всего хищных. Подобные сравнения придают тексту не только воинственный, маскулинный характер, связанный с проблемно-тематической концепцией текста, но и особый национальный колорит, демонстрирующий своеобразие национального мироощущения.

Функционирование сравнений в тексте связано с описанием исторических местностей: горы Чочур Мыраан, долины Кёряйи (Туймаада). В речи Тыгына, отличающейся особой образностью, гора Чочур Мыраан уподобляется громадному быку: «Модун муоһун баараҕай тииккэ / Ыаһыы турар сүүлбүт лөкөйдүү / Үллэн көстөр бу Чочур Мыраанҥа» [15, с. 67] (досл. «Словно громадный бык, точащий / Свои крепкие рога об огромную лиственницу, / Видна Гора Чочур Мыраан»)[1].

В сравнениях встречаются не только традиционные, привычные, но и необычные, оригинальные образы. Местность Туймаада уподобляется хищной рыси, а распад племени якутов (т. е. действие) — необычному образу — крупинкам снежного обвала, скатившегося с высоченной горы: «Уулуу

1 Здесь и далее дословный перевод с якутского наш. — *М.К.*

киирэр кыыл табаны манаан / Сиэмэх бэдэрдии кирийэн сытар / Туймаадаттан тарҕанан үөскээбит сахалар, / Суодал хайа сырайыттан суулан түспүт / Халыҥ хаар сэмнэҕинии, онно-манна / Бураллан, симэлийэн эрэбит» [15, с. 68] («Словно хищная рысь, поджидающая / Дикого оленя, идущего на водопой, / Туймаада, откуда распространились якуты, / Подобно тому, как крупинки снежного обвала, / скатившегося с высоченной горы, повсюду / Разбросанные исчезаем мы»).

Сравнения, как и метафоры, придают тексту дополнительные смыслы, ассоциативные связи, требующие перечитывания, углубления в подтекст, усиливают драматические моменты в тексте. Момент развязки конфликтной ситуации между двумя правителями Тыгыном и Легёем выражается в следующем образном сравнении: «Ыраађы эҥсэ санаабат күтүрдэр / Сиэҥиттэн көҥөөбүт бөрөлүү миэхэ / Араҕас аһыыларын килэтэллэр, / Бороҕон ааттааҕа саһыл албын Лөгөй, / Хабарҕабар түһээри, сиэгэн курдук / Сиһин токурутан бэлэм олорор!» [15, с. 71] («Недальновидные [они] / Словно волк, не желающий делиться добычей, на меня / скалят пожелтевшие клыки / Знаменитый из борогонцев, хитрый, как лиса, Легёй, / Желая наброситься на моё горло, как росомаха, / Сидит наготове, выгибая спину!»).

Свое состояние в момент посвящения в воина Тыгын описывает следующим образом: «Баттаҕым бары сүүмэҕэ, / Сылгыга сыыһа үктэтэн / Сирдьигинээбит эриэн үөннүү, / Адаарыччы туран хаалбыта» [15, с. 68] («Каждая прядь волос моих / Вздыбилась, / Словно змея, увернувшись от конских копыт, / извивалась»). Как видно из примеров, сравнения в тексте создают эффект смысловой насыщенности, придают тексту образность, яркость, экспрессивность. В них соблюдается ритмическая организованность, отшлифованность и формульность эпического сказания. Сравнительные обороты усложняются детализацией, дополнением эпитетов.

В тексте отмечается активное использование различных видов аллитерации (строфической и горизонтальной), синтаксических параллелизмов, являющихся основой ритмической организации эпического стиха. Включение в текст архаических слов и выражений, не имеющих эквивалент в других языках, придает особую смысловую нагрузку. Это касается прежде всего лексики, относящейся к этнографическим реалиям. В целом текст драмы в стихах «Долина Кёряйи» усложняется не только органическим

синтезом одновременно трех видов литературы: поэзии, прозы и драмы, но и спецификой фольклорного верлибра.

Лирическое начало выражается прежде всего в особенностях трактовки конфликта и образов. В стихотворных драмах «Долина Кёряйи», «Священный удел», «Дыхание железного века» И. Гоголева выявлен неразрешимый, экзистенциальный конфликт «человек и мир», который диктует его лирическое осмысление, проживание и открытый финал. Внутренний конфликт героя, направленный на решение глобальных, философских проблем (предназначения человека, любви как источника жизни, судьбы народа, жизни и смерти), рассматривается как одна из форм авторского сознания в драматургическом тексте. В текстах якутского драматурга определен особый тип героя, которому присущи, с одной стороны, черты страдающего героя античной трагедии, с другой стороны, романтического героя, склонного к лирическому переживанию, саморефлексии, открытого читателю / зрителю. Главный герой при этом выступает в образе избранного героя, правителя или воина (Омоҕой, Эллэй, Тыгын, Манчаары).

Драма в стихах «Ытык анал» («Священный удел») представляет собой поэтизированное действие, раскрывающее образ якутского национального героя, легендарной личности Василия Манчаары. Несмотря на то что в тексте указано время — XIX в., обстоятельства действия не отличаются историко-культурной или социально-бытовой обусловленностью и не конкретизируют драматические образы. Лирический способ восприятия действительности проявляется на всех уровнях организации драматического текста, в котором отчетливо раскрывается образ лирического героя, размышляющего о высоком предназначении человека, о его главной ценности — умении любить и прощать, подобно Богу. В связи с этим в драме в стихах И. Гоголева доминирует внутреннее действие, раскрывающее сквозные мотивы: мотив вечной любви, мотив свободы, мотив неотвратимости судьбы.

Условно-поэтическая трактовка исторического сюжета о Манчаары определяет своеобразие восприятия текста, отличающегося смешением различных стилей и жанровых доминант. Своеобразное смешение реалистичности и условности происходит в интерпретации образа двуглавого орла как символа безграничной власти, который преследует Манчаары в трудные моменты его жизни, поджидая его смертного часа. Если образы

Чоочо и Сэтээтэл (представителей власти в оппозиции «власть / жертва») раскрывают внешнее сюжетное действие, то образ орла связан с внутренним действием. Несмотря на условность и иллюзорность действия, читателя / зрителя не покидает осознание достоверности происходящего, что связано с исторической подлинностью самого сюжета. В то же время организация действия пьесы на границе сознательного и бессознательного, сна и яви приводит к ослаблению действенного начала драмы, динамики событий и действующих лиц. В тексте «Священный удел» выявляется доминирование лирического начала, связанного с образом лирического героя, условностью и обобщенностью образов, усилением внутреннего действия, метафоричностью стиля, что приводит к ослаблению внешнего действия, внутренней статики действующих лиц. Как показывает анализ текстов, жанровые особенности «драмы поэта» в полной мере позволяют поэту-драматургу свободно выражать философские воззрения о предназначении человека, о жизни и смерти, о любви как источнике жизни.

Текстоорганизующей основой для стихотворных драм И. Гоголева является мифо-фольклорный источник, который предстает в трансформированном, авторском варианте. Действие трагедии в стихах «Тимир үйэ тэнсигэ» («Дыхание железного века») разворачивается в XIII в. в исторической местности долины Туймаада. Традиционный мифологический сюжет о первопредках народа саха Омоҕой (Омогой) и Эллэй (Элляй) представляется автором в трансформированном виде, что позволяет говорить о создании своеобразного «авторского мифа», о неомифологизации художественного текста. Следует отметить, что проблема авторского мифа в поэзии И. Гоголева как одно из характерных явлений поэтики писателя рассматривается Е.М. Ефремовой [5, с. 3].

В тексте «Дыхание железного века» авторская интерпретация мифа, на наш взгляд, вполне оправданна и соответствует поэтике драматургического текста, усиливая драматизм и трагизм действия. Вечный конфликт между чувством и долгом получает в тексте трагическую основу. Конфликт трагедии основан на классической ситуации «быть или не быть», когда герой вынужден страдать из-за своего выбора: выполняя свою высокую миссию, он становится прародителем народа саха, выбрав себе в жены нелюбимую женщину. При этом автор преднамеренно отходит от событийности, в тексте образы и действие трактуются в условно-символическом ключе.

В данном контексте концептуальное значение приобретают образы-символы, раскрывающие идейно-эстетическое содержание трагедии и определяющие ее жанрово-стилевое своеобразие: дерево-муҥураат (дерево с обрубленной верхушкой), образы березы и ели, журавли, связанные с образами девушек, сэргэ (коновязь), чороон (чаша) с кумысом как символ жизни.

Своеобразна авторская интерпретация мифа, согласно которой дочери у Омоҕой от разных женщин: старшая дочь Сыспай Сыһыах — от его первой жены Аан Чыҥыйа, а младшая Ньыкаа Харахсын — от Айыы Далбар. В связи с этим в тексте основополагающая роль отводится мотиву прошлого, или, по определению К. Фрумкина, «власти прошлого», ломающей человеческие судьбы [13, с. 314]. Власть прошлого при этом воспринимается как неотвратимость Судьбы и Рока: трагическая смерть младшей, любимой дочери Омоҕой, отвергнутой женихом, является возмездием за поступки отца, который в молодости оставил свою жену ради молодой Аан Далбар. В сюжетной линии выявляется мотив классического любовного треугольника (Омоҕой — Аан Чыҥыйа — Аан Далбар и Эллэй — Ньыкаа Харахсын — Сыспай Сыһыах). Согласно авторскому мифу, выбор Эллэй нелюбимой дочери Омоҕой является лишь последствием, а не причиной смерти Ньыкаа Харахсын. Но драматизм и трагизм ситуации заключается в том, что осознание собственной вины и роковой ошибки, прощение и покаяние к героям приходит лишь в конце их жизненного пути. Миф о первопредках народа саха в данном случае адаптируется под законы драмы, одновременно подвергаясь авторской трансформации. Интерпретация мифологических и фольклорных сюжетов и образов, создание своеобразного «авторского мифа», неомифологических текстов определяют особенности художественного метода, индивидуально-авторского стиля поэта-драматурга.

Таким образом, на примере циклов основоположников якутской поэзии можно утверждать, что фольклорная модификация как один из самобытных способов реализации циклической структуры через авторское стремление к их трансформации и обновлению наблюдается с самого начала развития письменной якутской литературы начала XX в. В основном трансформируется содержание фольклорных источников, при сохранении отдельных формальных признаков. В произведении И. Гоголева «Песнь о Лене» взаимодействие жанровых начал цикла и поэмы создает разные смысловые оттенки в динамике текстов, что основано на развитии поли-

жанрового мышления поэта. Отмечается тенденция тяготения к крупным жанрам, когда характерный жанровый синтез ведет к размыванию границ между лирическим и эпическим началом. Индивидуально авторское мышление И. Гоголева определяется идеей синтеза художественных форм и средств. В крупных произведениях автора формируется своеобразный жанровый синтез, ассимилируются жанровые границы. И. Гоголев начал с малых лирических форм с постепенным переходом к наиболее крупным жанрам, далее к драматическим произведениям.

На основе анализа драматических текстов И. Гоголева установлены жанровые признаки «драмы поэта»: стиховая форма, сочетающая фольклорный верлибр и свободный стих, лирическое начало, определяющее особенности драматургического конфликта и его реализации, специфику героя и действия, систему символов. В стихотворных драмах выявлены: образ лирического героя, связанный с внутренним действием, ослабление внешнего действия, условность и символизация, что обусловлено усилением лирического начала в тексте. Анализ текстов поэта-драматурга позволяет утверждать, что, несмотря на стремление к синтезу, приоритетной для автора оставалась поэзия. Важно при этом отметить, что интересные результаты можно получить при исследовании прозаических текстов И. Гоголева с точки зрения проблемы «прозы поэта», выявляющей особенности взаимодействия стихотворных и прозаических форм в текстах «литературного билингва».

Список литературы

Исследования

1 *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2006. С. 310–314.

2 *Власова Т.О.* Поэтика стихотворной драмы Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 209 с.

3 *Дьячковская М.Н.* Избранные работы: вопросы якутского стихосложения. Якутск: ИГИиПМНС СО РАН, 2015. 262 с.

4 *Ефремова Е.М.* Итоговая книга поэта: жанрово-архитектонические особенности // «Мои добрые кони — стихи». Лирика Семена Данилова: поэтическая картина мира. Якутск: ИГИиПМНС СО РАН, 2017. С. 86–126.

5 *Ефремова Е.М.* Мифопоэтическая картина мира в поэзии И.М. Гоголева: специфика архетипических образов (Великая гора, Мировое дерево) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 8 (86). Ч. 1. С. 21–24.

6 *Журчева О.В.* Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Самара: СГПУ, 2007. 418 с.

7 *Золотницкий Д.И.* Театр поэта // *Гумилев Н.С.* Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 3–38.

8 *Кириллина М.А.* К проблеме автора в драматургическом тексте (на материале пьес И.М. Гоголева) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (78). Ч. 2. С. 32–35.

9 *Максимова П.В.* Якутская поэма. История и типология жанра. Якутск: Изд-во ЯГУ, 1993. С. 91–93.

10 *Покатилова Н.В.* Трансформация малых жанров фольклора в литературе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (55). Ч. 1. С. 48–50.

11 *Посельская В.Д.* Лирический цикл в поэзии Семена Данилова как художественное целое // «Мои добрые кони — стихи». Лирика Семена Данилова: поэтическая картина мира. Якутск: ИГИиПМНС СО РАН, 2017. С. 71–85.

12 *Пьянзина В.А.* Авторский миф как жанр современной литературы // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2017. № 9 (43) URL: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5111 (дата обращения: 08.03.2020).

13 *Фрумкин К.Г.* Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. 528 с.

14 *Яковлева В.Д.* Циклы лирических стихотворений в поэзии И. Гоголева // Проблемы творчества И.М. Гоголева–Кындыл: поэзия, проза, драматургия. Якутск: Изд-во ИГИ АН РС (Я), 2004. С. 35–51.

Источники

15 *Гоголев И.М.* Соч.: в 5 т. Якутск: Бичик, 2015. Т. 5. 224 с. (на якут. яз.)

16 *Гоголев И.М.* Четыре горизонта. Якутск: Кн. изд-во, 1980. 352 с. (на якут. яз.)

17 *Кулаковский А.Е.* Песни-стихи. Якутск: Кн. изд-во, 1978. 296 с. (на якут. яз.)

18 *Ойунский П.А.* Избранные сочинения: в 2 т. Якутск: Кн. изд-во, 1975. Т. 1. 440 с. (на якут. яз.)

References

1 Broitman, S.N. “Liricheskii sub”ekt” [“The Lyrical Subject”]. Chernets, L.V., editor. *Vvedenie v literaturovedenie* [*Introduction to Literary Studies*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2006, pp. 310–314. (In Russ.)

2 Vlasova, T.O. *Poetika stikhotvornoi dramy Serebrianogo veka: dis. … kand. filol. nauk* [*Silver Age Drama in Verse Poetics: PhD thesis*]. Moscow, 2010. 209 p. (In Russ.)

3 D'iachkovskaia, M.N. *Izbrannye raboty: voprosy iakutskogo stikhoslozheniia* [*Selected Works: Yakut Versification Issues*]. Yakutsk, IGIiPMNS SO RAN Publ., 2015, pp. 232–243. (In Russ.)

4 Efremova, E.M. "Itogovaia kniga poeta: zhanrovo-arkhitektonicheskie osobennosti" ["The Final Book of a Poet: Genre-Architectonic Features"]. *"Moi dobrye koni — stikhi". Lirika Semena Danilova: poeticheskaia kartina mira* ["*My Good Horses are Verses". Lyrics by Semyon Danilov: Poetic Picture of the World*]. Yakutsk, IGIiPMNS SO RAN Publ., 2017, pp. 86–126. (In Russ.)

5 Efremova, E.M. "Mifopoeticheskaia kartina mira v poezii I.M. Gogoleva: spetsifika arkhetipicheskikh obrazov (Velikaia gora, Mirovoe derevo)" ["Mythopoetic World View in I.M. Gogolev's Poetry: Specificity of Archetypal Images (Great Mountain, World Tree)"]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii I praktiki*, vol. 1, no. 8 (86). Tambov, Gramota Publ., 2018, pp. 21–24. (In Russ.)

6 Zhurcheva, O.V. *Avtor v drame: formy vyrazheniia avtorskogo soznaniia v russkoi drame XX veka* [*Author in Drama: Forms of Expression of Author's Consciousness in Russian Drama of the 20th Century*]. Samara, SGPU Publ., 2007. 418 p. (In Russ.)

7 Zolotnitskii, D.I. "Teatr poeta" ["Theater of a Poet"]. Gumilev, N.S. *Dramaticheskie proizvedeniia. Perevody. Stat'i* [*Dramatic Works. Translations. Articles*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 3–38. (In Russ.)

8 Kirillina, M.A. "K probleme avtora v dramaturgicheskom tekste (na materiale p'es I.M. Gogoleva)" ["On the Problem of the Author in a Dramaturgic Text (by the Material of the Plays of I.M. Gogolev)"]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 12 (78), vol. 2. Tambov, Gramota Publ., 2017, pp. 32–35. (In Russ.)

9 Maksimova, P.V. *Iakutskaia poema. Istoriia i tipologiia zhanra* [*Yakut Narrative Poem. History and Typology of the Genre*]. Yakutsk, Izdatel'stvo IaGU Publ., 1993, pp. 91–93. (In Russ.)

10 Pokatilova, N.V. "Transformatsiia malykh zhanrov fol'klora v literature" ["Transformation of Small Genres of Folklore in Literature"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 1, no. 1 (55). Tambov, Gramota Publ., 2018, pp. 48–50. (In Russ.)

11 Poselskaia, V.D. "Liricheskii tsikl v poezii Semena Danilova kak khudozhestvennoe tseloe" ["Lyric Cycle as an Artistic Whole in Semyon Danilov's Poetry"]. *"Moi dobrye koni — stikhi". Lirika Semena Danilova: poeticheskaia kartina mira* ["*My Good Horses are Verses". Lyrics by Semyon Danilov: Poetic Picture of the World*]. Yakutsk, IGIiPMNS SO RAN Publ., 2017, pp. 86–126. (In Russ.)

12 Pyanzina, V.A. "Avtorskii mif kak zhanr sovremennoi literatury" ["Author's Myth as a Genre of Contemporary Literature"]. *Universum: Filologiia i iskusstvovedenie: elektronnyi*

nauchnyi zhurnal, no. 9 (43), 2017. Available at: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5111 (Accessed 08 March 2020). (In Russ.)

13 Frumkin, K.G. *Siuzhet v dramaturgii. Ot antichnosti do 1960-kh godov* [*The Plot in Drama. From Antiquity to the 1960s*]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2014. 528 p. (In Russ.)

14 Iakovleva, V.D. “Tsikly liricheskikh stikhotvorenii v poezii I. Gogoleva” [“Cycles of Lyric Poems in I. Gogolev’s Poetry”]. *Problemy tvorchestva I.M. Gogoleva-Kyndyl: poeziia, proza, dramaturgiia* [*Issues of I.M. Gogolev-Kyndyl’s Works: Poetry, Prose, Drama*]. Yakutsk, Izdatel’stvo IGI AN RS (Ia) Publ., 2004, pp. 35–51. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 398.81
ББК 82.3(=632)

ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ «СУДАКСКОЙ ПЕСНИ» В ЭМИГРАНТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ КРЫМСКИХ ТАТАР

© 2021 г. О.Н. Гуменюк
Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, Симферополь, Россия
Дата поступления статьи: 20 ноября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 января 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357

Аннотация: В переселенческом фольклоре крымских татар приобрели значительное распространение лаконичные песни, в которых с образной выразительностью и афористической четкостью раскрывается горечь расставания с родной землей. Этим песням присущи такие черты, как композиционная изысканность, интонационная экспрессивность. Они отличаются трогательным лиризмом, связанным с тем, что именно в этих песнях речь идет преимущественно о разлуке с близкими людьми — с родителями, друзьями, любимой девушкой. К таким фольклорным произведениям принадлежит зафиксированная в нескольких вариантах «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»). В этой песне речь идет о сложных драматических отношениях двух влюбленных, которым пришло время расстаться. В чем именно заключаются сложности их отношений, можно только догадываться, но достаточно определенно обозначено, что здесь не обошлось без фатального влияния внешних факторов. Так же как непростые взаимоотношения влюбленных, четко акцентируются горечь и пагубность неблагоприятных обстоятельств. Песне присуща характерная для фольклорной стилевой манеры легкость, даже некоторая игривость, эффектно контрастирующая с глубинным драматизмом. Передача тонких, едва уловимых психологических нюансов, эмоциональная насыщенность сочетаются с изощренной восточной орнаментальностью, усиливающейся красноречивыми, хоть и ненавязчивыми, поэтическими параллелями, а также ритмическими и эвфоническими особенностями поэтического изложения.

Ключевые слова: фольклор крымских татар, переселенческая песня, жанрово-стилевая специфика, образная система, звуковая и ритмическая организация.

Информация об авторе: Ольга Николаевна Гуменюк — доктор филологических наук, доцент, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, Учебный пер., д. 8, 2950015 г. Симферополь, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7440-2297

E-mail: olvimy21@gmail.com

Для цитирования: *Гуменюк О.Н.* Образно-композиционная орнаментальность «Судакской песни» в эмигрантском фольклоре крымских татар // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 342–357.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357



Studia Litterarum, vol. 6, no. 2, 2021

FIGURATIVE-COMPOSITIONAL ORNAMENTALITY OF *SUDAK SONG* IN THE ÉMIGRÉ FOLKLORE OF CRIMEAN TATARS

© 2021. Olha N. Humeniuk
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Simferopol, Russia
Received: November 20, 2020
Approved after reviewing: January 24, 2021
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: Laconic songs, describing with the picturesque expressiveness and aphorismic clearness the sadness of parting with the motherland, became really wide-spread in the émigré folklore of Crimean Tatars. Compositional sophistication, emotional expressiveness are characteristic for these songs. They are notable for the touching lyricism, connected with the fact that exactly these songs are mainly about the parting with the loved ones: parents, friends, beloved girl. Fixed in several variants, *Sudak tyurkyusi* (*Sudak Song*) belongs to such folklore compositions. This song deals with the complicated dramatic relationships of two lovers who have to part. We can only guess what makes their relationships so complicated, but it is rather definitely mentioned that nobody could help the fatal influence of external factors. As well as difficult relationships of the lovers, bitterness and harm of adverse circumstances are clearly accented. The analyzed song has a certain lightness characteristic of the folklore style manner, even some playfulness, which effectively contrasts with the deep dramatic quality. The transfer of subtle, barely perceptible psychological nuances, emotional saturation are connected with the sophisticated oriental ornamentality, intensified by the eloquent, albeit unobtrusive, poetic parallelisms, as well as rhythmic and euphonic peculiarities of poetic description.

Keywords: folklore of Crimean Tatars, émigré song, genre-stylistic specifics, system of images, sound and rhythmic organization.

Information about the author: Olha N. Humeniuk, DSc in Philology, Assistant Professor, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Uchebnyi lane 8, 295015 Simferopol, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7440-2297
E-mail: olvimy21@gmail.com

For citation: Humeniuk, O.N. “Figurative-Compositional Ornamentality of *Sudak Song* in the Émigré Folklore of Crimean Tatars.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 342–357. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357

Научные исследования крымскотатарского фольклора, в том числе и переселенческой песни, начинаются на рубеже XIX–XX вв. Впервые песенное устно-поэтическое творчество крымских татар широко представлено в довольно основательном издании Алексея Олесницкого «Песни крымских турок», вышедшем в 1910 г. в Москве под маркой Лазаревского института восточных языков [4; 10]. Фольклорист выделяет такие тематические циклы крымскотатарских народных песен, как песни лирические (*ашыкъ тюркюлери*); песни игривые (*маскъара тюркюлери*); песни солдатские (*салдат тюркюлери*); песни о русско-японской войне (*рус-япон дженки тюркюлери*); песни исторические и бытовые (*дестанлар*) и др. В отдельном разделе также помещены песни переселенческие (*муаджир тюркюлери*). Наличие такого раздела имеет особое значение, ведь в более поздних фольклорных сборниках эти песни чаще всего оставались за пределами внимания составителей, по крайне мере не представлялись совсем или же представлялись крайней скудно.

Определенное внимание эмигрантским песням уделяют исследователи 20–30-х гг. XX в. Тема тяжелого положения трудящихся, следствием которого стала эмиграция, вписывалась в господствующую в те времена схему классовой борьбы обездоленного народа и эксплуататорской верхушки. И все же эта тема затрагивалась предельно осторожно. Например, в сборнике Я. Шерфединова 1930 г. среди сотни произведений представлены всего лишь три небольших образца эмигрантского фольклора — варианты песен «Сувукъ Сув» (название селения, которое покидают переселенцы), «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу»), а также грустная размеренная мелодия без поэтического текста [11]. В последующих сборниках Я. Шерфединова даже эти произведения уже не публиковались [12; 13].

Не широко, но все же представили эмигрантскую песню Юсуф Болат и Ибраим Бахшыш в своем довольно объемном сборнике 1939 г. [3]. Здесь в соответствующем подразделе, в несколько отличающихся вариантах, помещены песни, в свое время уже зафиксированные А. Олесницким, — «Къалдыкъ биз бичаре, агъларым Къырымны» («Теперь мы бедолаги, оплакиваю Крым»), «Мушкюль олды» («Нестерпимо стало») и др. В предисловии исследователи разделяют массив крымскотатарского песенного фольклора на две основные части — песни социально-исторические и песни бытовые (житейские). Рассмотрение социально-исторических песен они начинают именно с произведений переселенческой тематики, небезосновательно трактуя эмиграцию как проявление протеста против «политики обезземеливания и обнищания трудового населения» [3, с. 8–9]. Основными виновниками тяжкого положения, вызывающего эмиграцию, как отмечают фольклористы, народ считает крымских вельмож. Ю. Болат и Ибр. Бахшыш обращают внимание на характерные для переселенческой песни потрясающие образы, передающие боль разлуки с родной землею, отчим домом, близкими людьми. Подчеркивается выразительность в этих песнях как мотивов бедствования остающихся на родной земле, ибо у них не хватает денег не только на переезд, но и на хлеб, так и мотивов тяжких мытарств переселенцев на новых землях.

Посвященные крымскотатарскому фольклору издания, появляющиеся в Крыму на рубеже XX–XXI вв., свидетельствуют о постепенном возрастании интереса к переселенческой песне. Объемностью и полнотой отличается фольклорное издание Февзи Алиева «Антология крымской народной музыки» (2001), где встречаем отдельный раздел «Иджрет ве сюрьгюн йырлары — Переселенческие песни и песни высылки» [6, с. 69–92]. Фольклорист помещает различные варианты песни «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу»), причем обращает внимание на ее значительное распространение, о чем, как он резонно подчеркивает, свидетельствуют диалектические отличия поэтических текстов. Представлены также варианты иных песен, в том числе и «Судакъ тюркюси».

Наиболее полным на сегодняшний день изданием, в котором представлен крымскотатарский песенный эмигрантский фольклор, является сборник Аблязиза Велиева и Сервера Какуры «Къырымтатар муаджир тюркюлери» (2007) [9]. Основу издания составляет поэтическая часть, ибо музыка многих эмигрантских песен, особенно конца XVIII–XIX вв., не дошла до нас.

В переселенческом фольклоре крымских татар выделяются лаконичные, образно изысканные, эмоционально насыщенные песни, основной темой которых является прощание с родным краем и близкими людьми. Это, в частности, такие фольклорные произведения, как «Биз Къырымдан чыкармыз» («Мы уходим из Крыма»), «Къоран, къоран ичинде» («В ограде, в ограде»), «Асретлыкъ йыры» («Песня тоски»), «Агъла нинем» («Плач, моя матушка»). В некоторых песнях, таких, как «Кетеджекмен, джан достым» («Ухожу я, милый друг»), «Ачыл, эй, омрюмнинъ вары» («Раскройся, жизни моей цвет») и др., горечь расставания с родной землей усиливается болью разлуки влюбленных.

В песне «Кетеджекмен, джан достым» («Ухожу я, милый друг») трогательно звучит мотив вынужденного прощания юноши и девушки. Это песня диалогического характера, но, где заканчивается реплика одного из участников песенного диалога и начинается реплика другого, не всегда легко уяснить. Вполне возможно, что эти реплики в каких-то моментах накладываются одна на другую. Все это существенно усиливает экспрессивность лирического изложения. В записи, представленной в фольклорном сборнике А. Велиева и С. Какуры, видим попытку (не совсем успешную) как-то обозначить, отделить эти реплики [9, с. 58]. А вот в варианте, фигурирующем в антологии Ф. Алиева, что представляется более оправданным, отсутствуют соответствующие обозначения [6, с. 299]. Характерная для переселенческого фольклора эмоциональная интенсивность достигает здесь особого уровня вследствие ощутимого стремления субъектов лирического повествования к сдержанности в ее проявлении. Они пытаются не только на людях, но и наедине не раскрывать до конца всю глубину своих переживаний, хотят подбодрить друг друга, надеясь, в частности, на поддержку вышних сил. Наряду с исламскими религиозными представлениями, здесь появляется образ более древней мифологии — крылатый конь (*дюльдюль*), ассоциирующийся с мечтами обездоленных о преодолении разлуки.

Тема вынужденной разлуки двух влюбленных выразительно очерчена и в песне «Ачыл, эй, омрюмнинъ вары» («Раскройся, жизни моей цвет») [9, с. 64]. Здесь нежное чувство влюбленного ассоциируется прежде всего с бутоном розы. Образность песни своеобразна и изыскана. Речь идет о чувствах совсем юного человека. Его любви еще только предстоит войти в полную силу, словно предрассветному зареву, словно бутону. Так хочется,

чтобы любовь заалела, расцвела и не увяла преждевременно. Искренние, подчеркнутые зазывными интонациями юношеские надежды переданы с особой лирической проникновенностью и живописной метафоричностью.

К песням, в которых проявляется боль разлуки влюбленных, принадлежит и «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»). Здесь боль разлуки усугубляется драматизмом выяснения их довольно сложных отношений.

«Судакъ тюркюси» представлена еще А. Олесницким в его фольклорном сборнике, в разделе «Муаджир тюркюлери — Песни переселенческие». Фольклорист, фиксируя образцы народного песенного творчества в 1909 г. на Южном берегу Крыма, отметил, что записал эту песню в селении Никита от Неби-эмира Усеин-огълу [10, с. 57].

Образность этого лирического произведения отличается не только острой тревожностью, но и таинственной неопределенностью, что открывает возможность его различных трактовок. Здесь всего два кратких трехстрочных куплета, скрепленных общей рифмой и дополненных таким же трехстрочным припевом. В припеве рифма приобретает редифный характер, чем усиливается и так большая по сравнению с куплетами его экспрессивность. Особенная, можно сказать, ключевая семантическая нагрузка приходится на третью, по-своему итоговую строку каждого из двух куплетов: «Антым олсун сени сармакъ!» («Я зарекся тебя обнимать!»); «Ерулып къаршымда дурма!» («Устало [напрасно] передо мной не стой!»). Эти строки отчетливо свидетельствуют о сложных драматических отношениях двух влюбленных и о том, что пришло время, когда они должны расстаться. В чем именно заключаются сложности их отношений, можно только догадываться, но достаточно определенно обозначено, что здесь, как это часто случается, не обошлось без фатального влияния внешних факторов. Так же как непростые взаимоотношения влюбленных четко акцентируются в последней строке каждого куплета, в последней строке припева отмечается пагубность неблагоприятных обстоятельств: «Судакъ бизге арам олду» («Судак стал для нас запретным [чужим, постылым...]»). Интересно, что в записях и, соответственно, в печати упомянутая особенность последних строк куплетов и припева (указывающая на некий итог, акцентирующая на нем) подчеркнута восклицательными знаками.

В первых строках куплетов фигурируют образные (в основном пейзажные) штрихи, отображающие особенности судакской живописной атмосферы и в то же время предстающие ненавязчивыми поэтическими параллелями к

содержанию итоговых строк. Так, обозначенные в первом куплете горные вершины (*чардакъ*) напротив Судака можно ассоциировать со сложностями, которые предстоит преодолевать, с определенными преградами на жизненном пути, это же можно сказать и о шести прутьях (*алты пармакъ*) на окне:

Судагъынъ къаршысы — чардакъ,
Пенджереси — алты пармакъ,
Антым олсун сени сармакъ!
(Напротив Судака — вершины,
На окне — шесть прутьев,
Я зарекся тебя обнимать!)
[10, с. 57]

В других вариантах песни, представленных, в частности, в сборниках Ф. Алиева [6, с. 75], А. Велиева и С. Кокуры [9, с. 41, 43], вместо «алты пармакъ (шесть прутьев)» фигурирует выражение «алтын пармакъ», которое можно перевести как «золотой луч». В таком варианте поэтическая параллель приобретает антитетический характер и отчетливо перекликается с образным выражением соответствующей строки второго куплета: «Агъачлары верир хурма» («Деревья плодоносят хурмой [дают хурму]»).

Во втором куплете дополняются, усиливаются тревожные интонации первого. Вполне соответствуют (и в прямом, и в переносном смысле) очерченной в первой строке первого куплета горным вершинам упомянутые в первой строке второго куплета извилистые (*бурма*) судакские пути. Они воспринимаются как красноречивая параллель к тревожности третьей (итоговой, в определенной степени даже кульминационной) строки, а пейзажный штрих относительно хурмы на деревьях появляется здесь, как только что упомянуто, не менее красноречивой антитетической параллелью:

Судагъынъ еллары — бурма,
Агъачлары верир хурма,
Ерулып къаршымда дурма!
(Судакские пути — извилистые,
Деревья дают хурму,
Устало напротив меня не стой!)
[10, с. 57]

В припеве тревоги и переживания, в основном только угадывающиеся в куплетах, словно высвобождаются, проявляются с сокрушительной горечью, с особой эмоциональной интенсивностью:

Сардыкъларым ялан олду,
Ялан олду, виран олду,
Судакъ бизге арам олду.
(Прошлые мои объятия теперь — иллюзия,
Теперь иллюзия, теперь руина,
Судак для нас теперь — ад.)

[10, с. 57]

Припев начинается довольно обширным, семантически емким, эмоционально насыщенным, эвфонически впечатляющим словом «Сардыкъларым». Эту субстантивную конструкцию с глагольной основой «сар» («обнимать») можно примерно перевести как «все, что я когда-то обнимал», «все, что было моему сердцу мило». Это единственное в припеве четырехсложное слово, которое в дальнейшем словно высвобождает затаенную в себе энергию и продолжается в более кратких, непременно двухсложных словах, все же остающихся в пределах отчетливо обозначенных, отчасти повторяющихся четырехсложных выражений (словосочетаний). Это обусловливает нежную и в то же время пронзительно-экспрессивную мелодичность, а также размеренную ритмичность поэтической речи, ее неповторимую музыкальность.

По-своему музыкальны, хоть внешне и не столь экспрессивны, куплеты. В них ритмически прихотливо сочетаются два трехсложных слова с одним двухсложным (*Судагъынъ къаршысы — чардакъ... — Судагъынъ еллары — бурма*), четырехсложное — с двумя двухсложными (*Пенджереси — алты пармакъ... — Агъачлары верир хурма*). Примечательно, что обозначенные цезурами ритмические рисунки двух первых строк каждого куплета вполне идентичны. А определенное отличие в расположении цезур в каждой третьей строке можно объяснить усилением затаенной в них динамики. Выразительная симметричность ритмического строения куплетов, их своеобразная орнаментальность подчеркивается их одинаковым началом, строфической анафорой «*Судагъынъ... — Судагъынъ*».

«Судакъ тюркюси» — это песня о сложных взаимоотношениях влюбленных, которым не суждено выяснить свои отношения ввиду неблагоприятных внешних обстоятельств, зловещей атмосферы в родном Судаке, ставшем для них адом, ставшим им постылым (*арам*). Образный строй произведения довольно таинственный, социально-бытовые реалии в основном только угадываются, зато на первый план выходят острые переживания, тревоги, переданные с особой выразительностью и изяществом, с эмоциональной интенсивностью и тонкой психологической нюансировкой. Приведенные в первых строках куплетов лаконичные образные штрихи выразительно передают особенности судакской окружающей среды — горные вершины, извилистые пути, луч солнца в окне, которое может быть заставлено ажурной решеткой, хурма на ветвях деревьев. Эти колоритные образные штрихи служат прямыми или антитетическими параллелями к воссозданию сложных взаимоотношений влюбленных, ярко обозначенных в третьей строке каждого куплета.

Затаенно-неопределенная тревожность куплетов проявляется значительно интенсивнее в припеве, что подчеркивается присущим ему редифом (сочетанием точных и тавтологических рифм) и другими созвучиями, в частности внутренними рифмами, а также предельно четкой, можно сказать, рубленой размеренностью ритма (кроме первого четырехсложного слова все дальнейшие слова здесь исключительно двусложные с ударением на втором слоге). Смысловое единство, своеобразное взаимодействие строк каждого куплета и припева подчеркиваются не только последовательным использованием поэтического параллелизма, красноречивыми сравнениями (*...Ялан олду, виран олду*), но и тройными рифмами (*ааа — bbb...*). Рифмы здесь точные и звучные (*чардакъ — пармакъ — сармакъ; бурма — хурма — дурма*), в припеве они приобретают особую изысканность не только в связи с появлением редифа, но и ввиду нестандартности звуковых перекличек основной части рифмованной конструкции (*ялан — виран — арам*).

Загадочность образного строя, интонаций песни, динамика присущей ей гаммы настроений, в частности, определенная сдержанность куплетов и большая экспрессивность припева, — все это очень эффектно проявляется в стихотворном течении, отличающемся особой музыкальностью, изысканной ритмической и звуковой организацией.

Своеобразие песни заключается также в гармоничном и удивительно деликатном сочетании в ней любовных и социальных мотивов. Обозначенный драматизм личных взаимоотношений умножается темой отчуждения от родного города. На это справедливо обращает внимание в своих примечаниях к одному из вариантов фольклорного произведения Ф. Алиев [6, с. 75].

Иные варианты песни, в частности, только что упомянутый вариант из сборника Ф. Алиева, помещенные в сборниках Асана Рефатова [14, с. 66–67], А. Велиева и С. Какуры [9, с. 41, 43] несколько проще по своему содержанию и композиционной структуре. В них в основном нет такого четкого, как в варианте из сборника А. Олесницкого, созвучия образных деталей и, соответственно, симметричного расположения семантически родственных строк. Образные детали, которые встречаем в варианте А. Олесницкого, в других вариантах преимущественно повторяются и подаются достаточно произвольно, так сказать, по мозаично-калейдоскопическому принципу, что в определенной степени усиливает динамику песенного течения. Сложные любовные отношения здесь если и обозначаются, то довольно невнятно, по крайней мере ощутимо отходят на второй план. О присутствии их в одном из вариантов, помещенных в сборнике А. Велиева, свидетельствует легкое предостережение: «Ялан сейлеп бойнумы урма...» («Обманчивым словом меня не впечатляй...»). На первом плане здесь — неблагоприятные внешние обстоятельства, которые омрачают счастье влюбленных. Характерно, что строки «Ерулып къаршымда дурма» («Утомительно передо мной не стой») в только что упомянутом варианте нет, а строку «Антым олсун сене сармакъ» можно в соответствующем контексте перевести как «Я поклялся тебя обнимать» или же «Я тебя все обнимал бы и обнимал бы». Унылое настроение песни подчеркивается фигурированием и в куплетах, и в припеве песенного возгласа «аман» («ой жаль»), который в каждой первой строке и куплетов, и припева усиливается еще и возгласом «ах». По сравнению с вариантом, зафиксированным А. Олесницким, этот вариант несколько длиннее. Здесь добавляется еще один трехстрочный куплет:

Судакънынъ къалеси къулле, ах аман,
Ярем келир куле-куле,
Тоймадым ярны севе-севе, аман.

(Судакской крепости башни, ой жаль,
Любимая придет улыбающаяся,
Не нарадовался, не насытился любовью, ой жаль.)
[9, с. 41]

Живописная поэтическая картина судакских извилистых путей, судакских горных вершин дополняется с помощью строфической анафоры характерным штрихом — очерчиваются башни Судакской крепости. Все эти детали, представленные в первой строке каждого куплета, созвучны между собой — и извилистые пути, и горы, и высокие каменные стены таят в себе определенный драматизм, ассоциируются со сложностью бытия. Так же перекликаются между собой каждая вторая строчка в куплетах: хурма на ветвях — золотой луч в окне — улыбка любимой. Как видим, эти строки создают выразительные параллели. А вместе с тем каждая первая и вторая строка сочетаются по принципу антитетического параллелизма. Своеобразным итогом таких сопоставлений и противопоставлений предстает острое ощущение тревоги, смятения, которое динамично пульсирует в третьей строке каждого куплета. Упомянутая мозаичность, калейдоскопичность, которая присуща композиционной структуре песни, все же приобретает определенную упорядоченность, достигает изящной орнаментальности.

Интенсивность чувств и эмоций влюбленного подчеркивается в последнем куплете двукратным обращением к двойной грамматической форме деепричастного характера: *куле-куле — севе-севе* (улыбаясь-улыбаясь, любя-любя). Соответствующие строки можно перевести и так: «Любимая придет, улыбаясь-улыбаясь, / Не насладился любовью, любя-любя». Упомянутое ощущение встревоженности, обескураженности, смущения лирического героя выразительно передает также переход в тройной рифмованной конструкции последнего куплета от вполне точной рифмы (*къуле — куле*) к рифме также изысканной, но неточной (*куле-куле — севе-севе*). Это можно сказать и о других версификационных средствах, в частности, о довольно частом в припеве чередовании резких словосочетаний (*ар, ра*) с ласковыми (*ол, ал*).

О том, что в этом варианте песни на первом плане не личные отношения влюбленных, а неблагоприятные обстоятельства, препятствующие их счастью, свидетельствует начало припева с соответствующей констатацией.

Припев здесь начинается с той строки, которой заканчивается припев в варианте А. Олесницкого:

Судакъ бизге арам олды, ах аман
(Судак для нас адом стал, ах жаль, жаль).

Соответственно, следующие строки припева усиливают тревожные ощущения, присущие последней строке каждого куплета:

Арам олды, не ал олды,
Саргъанларым ялан олды, аман.
(Адом стал, непостижимым стал,
Все милое сердцу иллюзией стало, ой жаль.)
[9, с. 41]

Вариант песни, помещенный в антологии Ф. Алиева под названием «Судагъын еллары» («Судакские пути»), а также в более позднем сборнике А. Велиева и С. Какуры, в котором представлено несколько версий фольклорного произведения, отмечен по сравнению с другими рассмотренными вариантами наибольшей мозаичностью и калейдоскопичностью. Здесь фактически отсутствует припев, а некоторые его строки вмонтированы в структуру куплетов, которые без особой сложности удалось поделить на двухстрочные, а не трехстрочные, как в других вариантах. Это касается и ключевой строки, ключевой фразы «Судакъ бизге арам олды» («Судак нам стал запретным»), которой начинается четвертый двухстрочный куплет. Эта фраза сразу же, в этом же куплете, сменяется отсутствующим в других вариантах песни выражением категорического несогласия с невыносимым положением, попытки, несмотря ни на что, противостоять беде. Соответствующая, можно сказать, выделенная строка, четко организованная в ритмическом и звуковом плане, вполне красноречива:

Айрыламам Судпкъ сенден, ах аман!
(Не расстанусь, Судак, с тобой, ах, жаль, жаль!)
[6, с. 75]

Характерно, что эта строка (что в определенной степени компенсирует отсутствие рефрена) завершает не только кульминационный куплет, но и, повторяясь в шестом куплете, всю песню. В этом варианте, может, и затенены определенные психологические нюансы, зато появляется особая драматическая напряженность, окрашенная героическими интонациями.

Музыкальный текст «Судакской песни» не менее изысканный, чем поэтический. Если последний встречается уже в сборнике А. Олесницкого [10, с. 57], то мелодия впервые опубликована А Рефатовым значительно позже [14, с. 66]. Композитор в своем сборнике помещает слова и музыку одного из вариантов под названием «Судагъынъ йырлары» («Дороги Судака»). Это название красноречиво и символично. В нем ощутима характерная для анализируемого фольклорного произведения живописная метафоричность — так же как закручены и извилисты горные судакские дороги, сложны и запутанны взаимоотношения двух влюбленных, взаимоотношения, драматизм которых умножается неблагоприятными жизненными обстоятельствами, в результате чего родной город неожиданно становится для них чужим.

Мелодия, зафиксированная А. Рефатовым, не просто унылая, тоскливая, но безмерно грустная. И эта безмерность, эта весьма ощутимая в песне невозможность вложить силу и глубину страданий в четко очерченные рамки безошибочно уловлена фольклористом. Он при записи песни не дает указаний относительно характера и темпа исполнения, что фактически равно присутствующей в других записях соответствующей отметке *Ad libitum.* А. Рефатов не определяет размера, следовательно, не разделяет музыкальный текст на такты. Несмотря на это, в самой мелодии определяется хоть и не явственная, но все же весьма ощутимая структурированность, продиктованная, в частности, стихотворным ритмом. Стихотворный ритм хоть и значительно ослабляет в музыке свою упругость и четкость, однако не теряет очертаний своего рисунка. Эти очертания обозначаются, в частности, песенными возгласами *аман*, которые непременно в музыкальном тексте завершаются ферматами. Вследствие этого мелодия приобретает не только упомянутое безмерно печальное, но и весьма изысканное, привлекательное звучание.

Можно сказать, что в мелодии этой песни отображается пограничное психологическое состояние. Это будто пребывание на краю пропасти в невольном плену воспоминаний обо всем милом сердцу и прекрасном, еще недавно считавшемся стабильным, незыблемым, а теперь оказавшемся

таким ненадежным и призрачным. Хочется, чтобы все это милое сердцу и прекрасное продолжалось и дальше, но, увы, впереди пропасть, возврата в прошлое нет. Конечно, восприятие музыки у каждого индивидуально, но именно такое направление ощущений заложено в поэтическом тексте произведения и весьма отчетливо развито в тексте музыкальном.

Мелодия развивается в тональности *g-moll* (соль минор) в пределах октавы. Практически вся она соткана из малых, больших и увеличенных секунд, что крайне обостряет драматизм, даже трагизм, присущий стихотворным строкам. Ведь секунды, а тем более при их варьировании (полтона, тон, полтора тона), в соответствующем музыкальном контексте созвучны ощущению бесконечного плача и стона, способствуют обострению чувства тоски, печали, безнадежности.

Основную роль в художественной организации музыкального течения, в выражении его изысканной прелести играют характерные для восточной музыкальной поэтики распевы. Распевы здесь имеют разную продолжительность. Наиболее пространный из них охватывает пятнадцать нот, к тому же трижды удлиняется ферматами и меняется красноречивой паузой. Он заявлен уже в начале песни, буквально на четвертом слоге первой поэтической строки и может восприниматься как своеобразная прелюдия дальнейшего песенного изложения. Далее короткие и средние распевы (на две, три, четыре, пять нот) чередуются с распевами более пространными (от восьми до тринадцати нот). Ритмический рисунок распевов, прежде всего широких, весьма разнообразен. Кроме фермат, здесь встречаются удлиненные ноты, форшлаги, триоли. Такая сложность ритмического рисунка еще больше обогащает мелодию и позволяет исполнителю во всех нюансах донести до слушателей особенности звучания фольклорного произведения и продемонстрировать свое вокальное мастерство, которое здесь должно достигать очень высокого уровня. Пространные распевы особенно усиливают ощущение душевной боли, выражаемого прежде всего секундами, из которых преимущественно состоит мелодическая линия. Широкие распевы, как отмечалось, содержат в себе ферматы, а также часто сменяются нотой с ферматой. Именно ферматы в музыкальной символике этой песни создают ощущение неумолимого одиночества, невозможности возврата того светлого, что было когда-то. Такую же функцию выполняют и ферматы пауз.

В переселенческом песенном фольклоре крымских татар выделяются лаконичные песни, в которых с образной выразительностью, афористической четкостью раскрывается драма разлуки с родным краем. Этим песням присущи такие черты, как композиционная изысканность, интонационная экспрессивность. Они отличаются эмоциональной насыщенностью, особым трогательным лиризмом, связанным с тем, что именно в этих песнях речь идет преимущественно о разлуке с близкими людьми — с родителями, друзьями, любимой девушкой. К таким образцам устно-поэтического творчества принадлежит зафиксированная в нескольких вариантах «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»). Она отличается характерной для фольклорной стилевой манеры легкостью, непринужденностью, даже некоторой игривостью, эффектно контрастирующей с присущим этому фольклорному произведению глубинным, многогранным драматизмом, драматизмом как личностного, так и социального плана. Отмеченная внешняя легкость и непринужденность таит в себе четкую структурность, изощренную орнаментальность, усиливающуюся красноречивыми, хоть и ненавязчивыми поэтическими параллелями, а также ритмическими и звуковыми особенностями поэтического изложения. Вследствие этого она способствует раскрытию упомянутого драматизма. В одних вариантах эта орнаментальность более, в других менее выразительна, что в конечном итоге свидетельствует о художественном своеобразии каждого из них.

Отмеченная изощренностью восточной стихотворной и музыкальной поэтики, «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»), известная также под названием «Судагъынъ йырлары» («Дороги Судака»), выразительно передает безмерную человеческую тоску, силу и красоту трепетных душевных переживаний.

Список литературы

Исследования

1 *Алиев Ф.* Крымская народная музыка // *Алиев Ф.* Антология крымской народной музыки — Кырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. С. 8–19.

2 *Велиджанов М.* Къырымтатар халкъ йырларынынъ сёзлери акъкъында // *Бахшыш Ил., Налбандов Э.* Къырымтатар халкъ йырларыю Акъмесджит: Таврия, 1996. С. 5–57.

3 *Болат Юс., Бахшыш Ибр.* Къръмтатар йырлары. Симферополь: Къырым АССР девлет нешритты, 1939. 150 с.
4 *Олесницкий А.* Предисловие // *Олесницкий А.* Песни крымских турок. М.: Лазаревский институт восточных языков, 1910. С. 7–12.
5 *Шерфединов Я.* От автора // *Шерфединов Я.* Янърай къайтарма — Звучит кайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1979. С. 5–14.

Источники

6 *Алиев Ф.* Антология крымской народной музыки — Кырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. 600 с.
7 *Бахшыш Ил.* Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь: Къырым девлет окъув-педагогика нешрияты, 2004. 384 с.
8 *Бахшыш Ил., Налбандов Э.* Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь: Таврия, 1996. 448 с.
9 *Велиев А., Какура С.* Къырымтатар муаджир тюркюлери. Симферополь: Къырым девлет окъув-педагогика нешрияты, 2007. 204 с.
10 *Олесницкий А.* Песни крымских турок. М.: Лазаревский институт восточных языков, 1910. 172 с.
11 *Шерфединов Я.* Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымгосиздат; М.: Госмузиздат, 1931. 94 с.
12 *Шерфединов Я.* Янърай къайтарма — Звучит кайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1979. 332 с.
13 *Шерфединов Я.* Янъра къайтарма — Звучи, хайтарма. Ташкент: Г. Гъулям адына эдебиет ве санъат нешрияты, 1990. 230 с.
14 *Refatov H.* Qъгъm tatar jъrlarъ. Simferopol: Qъгъm devlet nesrijatъ, 1932. 150 b.

References

1 Aliev, F. “Krymskaia narodnaia muzyka” [“Crimean Folk Music”]. *Antologiia krymskoi narodnoi muzyki — Kyrym khalk” muzykasynyn” antologiiasy* [*Anthology of Crimean Folk Music*]. Simferopol, Krymuchpedgiz Publ., 2001, pp. 8–19. (In Russ.)
2 Velidzhanov, M. “K”yrymtatar khalk” iyrlarynyn” sezleri ak”k”ynda” [“About the Words of Crimean Tatar Folk Songs”]. Bakhshysh, Il., Nalbandov, E. *K”yrymtatar khalk” iyrlaryiu* [*Crimean Tatar Folk Songs*]. Simferopol, Tavriia Publ., 1996, pp. 5–57. (In Crimean Tatar)
3 Bolat, Yus., Bakhshysh, Ibr. *K”r”mtatar iyrlary* [*Crimean Tatar Songs*]. Simferopol, Kyrym ASSR Devlet Publ., 1939. 150 p. (In Crimean Tatar)
4 Olesnitskii, A. “Predislovie” [“Preface”]. *Piesni krymskikh turok* [*Songs of Crimean Turks*]. Moscow, Lazarevskii institut vostochnykh iazykov Publ., 1910, pp. 7–12. (In Russ.)
5 Sherfedinov, Ia. “Ot avtora” [“Author’s Note”]. *Ian”rai k”aitarma — Zvuchit kaitarma* [*Kaytarma Sounds*]. Tashkent, Izdatel’stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Guliama Publ., 1979, pp. 5–14. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 82.01/.09
ББК 83+83.3(0)32

М.Н. МУРАВЬЕВ И АНТИЧНЫЕ ПОЭТЫ: НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ПЕРЕВОДЫ

© 2021 г. А.Д. Ивинский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 29 февраля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-358-385

Аннотация: Статья посвящена переводам М.Н. Муравьева. Обратившись к той части архива поэта, которая находится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, мы вводим в научный оборот более десяти текстов поэта: переводы из Горация («Осмая Горациева Ода кн: 1. К Лидии», «Горация книги первой Ода вторая», «Горациева XXXVIII ода книги первой», «Гораций и Лидия», «Горация книги первой Ода XXIV к Виргилию»), Вергилия («Виргилиевой Енейды Книга IV» и «Из Виргилия Георгиков книга III 219 ст.»), Анакреонта («Перевод Анакреоновой 30 оды»), Марциала («Как жив Виргилий был, Рим Енния читал...»), Каллимаха («Эпитафия девицы из Каллимаха»), Лукреция («Из Лукреция, о естестве вещей. Книги шестой. О Магните») и Лукана («Из Лукана Книга III. Сон Помпеев»); второстепенным в этом контексте, однако не менее важным, является перевод фрагмента из знаменитой поэмы Тассо («Начало Освобожденнаго Иерусалима»). Публикуемые тексты не исчерпывают материал (многие переводы М.Н. Муравьева до сих пор остаются неопубликованными), но, наряду с другими, могут стать основой для реконструкции литературной позиции М.Н. Муравьева, которая предварительно уже сейчас может быть охарактеризована как ориентированная на европейский «классицизм».

Ключевые слова: М.Н. Муравьев, история русской литературы XVIII в., переводы, Гораций, Анакреонт, Вергилий, Лукан, Лукреций, Марциал, Каллимах.

Информация об авторе: Александр Дмитриевич Ивинский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9007-3996

E-mail: ivinskij@gmail.com

Для цитирования: *Ивинский А.Д.* М.Н. Муравьев и античные поэты: неопубликованные переводы // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 358–385. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-358-385



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

M.N. MURAVYOV AND ANCIENT POETS: UNPUBLISHED TRANSLATIONS

© 2021. Alexander D. Ivinskiy
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: February 29, 2020
Approved after reviewing: May 11, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article is devoted to the translations of M.N. Muravyov. We present more than ten unpublished texts from his *Notebook*, which is preserved at the Manuscripts Department of the Russian State Library: a number of works of Horace, Virgil, Anacreon, Martial, Callimachus, Lucretius and Lucan. Secondary in this context, but no less important, is the translation of a fragment from the famous poem *Jerusalem Delivered* by T. Tasso. These texts do not exhaust the subject (many of Muravyov's translations still remain unpublished), but, along with others, may become the basis for the reconstruction of Muravyov's literary position, which can already be characterized as oriented towards European "classicism."
Keywords: Mikhail Muravyov, history of Russian literature of the 18th century, translations, Horace, Anacreon, Virgil, Lucan, Lucretius, Martial, Callimachus.
Information about the author: Alexander D. Ivinskiy, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9007-3996
E-mail: ivinskij@gmail.com
For citation: Ivinskiy, A.D. "M.N. Muravyov and Ancient Poets: Unpublished Translations." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 358–385. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-358-385

М.Н. Муравьев принадлежит к числу крупнейших русских поэтов 1770–1800-х гг. Его произведениями восхищались И.И. Дмитриев, Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский, а К.Н. Батюшков считал его своим учителем; через посредство Батюшкова и Жуковского он оказал сильное влияние на А.С. Пушкина и других поэтов его времени. Если же принять во внимание, что М.Н. Муравьев оставил след в истории Московского университета, а в какой-то мере и в истории России, выступив в роли наставника великих князей Александра и Константина Павловичей, которым преподавал нравственную философию, историю России и русскую словесность, то неизбежно выяснится, что мы имеем дело с очень крупной фигурой общероссийского масштаба, влияние которой на русскую культуру еще предстоит оценить.

В полной мере не разъяснены литературная позиция М.Н. Муравьева, его роль в литературной жизни, не говоря уже о его восприятии целого ряда поэтов, древних и новых. Эта ситуация обусловлена тем, что он написал сотни стихотворений, однако напечатал лишь несколько десятков[1]. Большая часть его литературного наследия осталась в рукописях и рассеяна по архивам Москвы и Санкт-Петербурга[2]. По этой причине разыскание и введение в научный оборот его неопубликованных произведений представляется актуальной научной задачей.

1 При жизни вышли следующие издания: [37; 38; 39; 40; 41; 42; 45]. О его творчестве см., в частности: [5; 4; 12; 2; 6; 14, с. 5–52; 13; 15; 16; 26; 27; 29; 24; 25; 7; 46; 28; 8; 20].

2 В так называемое «Полное собрание сочинений» [43] В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков включили только 26 стихотворений. В дальнейшем это издание было дважды повторено А. Смирдиным — в 1847 и 1856 гг. (оба раза — в двух томах) [44]. До сих пор главное издание стихотворений М.Н. Муравьева — это том «Библиотеки поэта», подготовленный Л.И. Кулаковой [46].

Считается, что в творчестве М.Н. Муравьева отразились предромантические веяния [4] и что именно поэтому оно было востребовано поэтами пушкинского поколения. Между тем подобная постановка вопроса, при всей ее предсказуемости и даже самоочевидности, выглядит преждевременной по крайней мере в том смысле, что, обсуждая «предромантизм» М.Н. Муравьева, мы до сих пор плохо представляем себе его «классицизм».

В какой-то мере эту лакуну заполняют публикуемые ниже переводы М.Н. Муравьева из древних авторов. Но, прежде чем приступить к их краткому обсуждению, считаем необходимым сделать еще одно замечание общего характера. Традиционное, представляющееся естественным, деление на оригинальные и переводные тексты в его случае кажется довольно условным. Чтение и изучение прославленных авторов как Античности, так и раннего Нового времени было для М.Н. Муравьева и естественной, и необходимой предпосылкой собственного творчества. Он мыслил себя одним из тех поэтов, которые могли или по крайней мере стремились актуализировать в России классическую традицию. Об этом свидетельствуют круг чтения и, в особенности, переводческая практика поэта.

В обширном рукописном наследии М.Н. Муравьева, в котором нужно особо выделить хранящуюся в ОР РГБ «Записную книгу»[3], ключевую роль играли переводы из античных авторов. Греческие и римские писатели не были для него «археологической древностью», напротив, он полагал, что их изучение необходимо современным поэтам, ведь «нет ни одной черты величественного и чудесного стихотворства, которая не была бы в сокровищнице древних...» [43, ч. 2, с. 361]. Не случайно поэтому, что М.Н. Муравьев начал свою писательскую карьеру со сборника «Переводные стихотворения» (СПб., 1773), в котором, как верно отметил В.Н. Топоров, «особо выделяются Анакреон и Гораций» [26, кн. 2, с. 22] (об этих текстах см.: [26, кн. 2, с. 22–36]). М.Н. Муравьев опубликовал тогда два перевода из Анакреона («На старость» и «Необходимость пить») и четыре из Горация («Ода Carminum IV Liber I Из Горация к Люцию Сексту Консулярному», «Ода

3 Муравьев М.Н. Записная книга — стихотворения, поэмы, драматические произведения, заметки о литературе 1771–1803 // ОР РГБ. Ф. 178. N. 11161.1. В дальнейшем ссылки на данный источник приводятся в тексте с указанием листа рукописи. Об этом источнике см.: [1]. К нему уже обращались исследователи, см.: [17; 33]; см. также наши публикации ряда текстов из «Записной книги»: [9; 10; 11].

Carminum IX Liber III Из Горация», «Ода Carminum XVIII Liber III Из Горация. К Фавну», «Ода Carminum IV Liber IV Из Горация»).

М.Н. Муравьев, как и многие его современники (А.П. Сумароков, М.М. Херасков и многие другие), обратился к так называемым «анакреонтическим одам». Об их формальных особенностях, степени их устойчивости / обязательности и о том, являются ли вообще оды такого типа отдельным жанром — дискуссии продолжаются до сих пор (см.: [3]; ср.: [18]). Не исключено, что именно вследствие отсутствия внятного ответа на эти вопросы М.Н. Муравьев быстро охладел к «анакреонтической оде». В «Записной книге» находим только три перевода из Анакреонта: «Ода из Анакреонта» («Водою чернозем...») уже была напечатана [46, с. 251–252], «Из Анакреонта первая ода» («Я хотел бы петь Атридов...») и «Перевод Анакреоновой 30 оды» («Цветочными цепями...»), насколько нам известно, еще не вводились в научный оборот.

Первый из этих текстов, «Из Анакреонта первая ода» («Я хотел бы петь Атридов...») (см. Приложение, <1>), сопоставим с текстом, который Н.А. Львов опубликовал в «Стихотворениях Анакреона Тийского» (СПб., 1794; об этом сборнике см.: [19]) и который вошел в современное издание [34, с. 113]. Если публикуемый нами перевод действительно принадлежит М.Н. Муравьеву, а не является ранней редакцией львовского (что возможно, однако за отсутствием доказательств считаем его автором именно М.Н. Муравьева), придется зафиксировать факт несомненной близости литературных интересов М.Н. Муравьева и Н.А. Львова, чей интерес к классицизму общеизвестен. Даже если мы ошибаемся и М.Н. Муравьев только записал раннюю редакцию перевода Н.А. Львова, придется признать, что он это сделал потому, что текст этот соответствовал его собственной переводческой практике, а вместе с тем не исключено, что он планировал с ним в дальнейшем работать, с тем чтобы предложить свой вариант и тем самым вступить в творческое соревнование с Н.А. Львовым, а быть может, не только с ним, но и с М.В. Ломоносовым, «Разговор с Анакреоном» которого и М.Н. Муравьев, и Н.А. Львов могли или даже должны были (разумеется, каждый по-своему) учитывать.

Так появляются некоторые основания для сближения литературных позиций поэтов. Напомним, что они были хорошо знакомы, довольно тесно общались, М.Н. Муравьев регулярно брал у Н.А. Львова книги, в пер-

вую очередь итальянские; ср. письмо М.Н. Муравьева к отцу, отправленное 18 февраля 1776 г.: «А хожу часто к Николаю Александровичу и беру у него читать Италианския книги. И теперь читаю Гольдониевы Комедии»[4]. Это чтение отразилось и на поэтической деятельности М.Н. Муравьева. Так, например, он переводил произведения Д. Триссино, Д. делла Каза, П. Метастазио. Приведем не публиковавшийся ранее фрагмент из «Освобожденнаго Иерусалима» Т. Тассо, которым открывался «Журнал на 1776 год»[5].

Начало Освобожденнаго Иерусалима[6]

1

Благочестиву брань и вождя воспеваю,
Что гроб освободил спасителя Христа,
Рукой он и умом приобретал ту ваию
И много претерпел святыя брав места.
Вотще коварный ад дерзнул с ним препираться,
И Азии велел со Ливией собраться;
Он Небом предводим, от тьмы кромешной дна,
Блудящю рать свою, собрал под знамяна.

2

О Муза! коей есть глава не увенчанна,
От тленных Лавров тех, что Еликон растит,
Но кая в небесах, меж Ангел взвеличанна,
И коей верх лучем бессмертных звезд блестит.
Вдохни, ты в перси мне, вдохни ты жар священной,

4 Муравьев М.Н. Письма к отцу Н.А. Муравьеву 1776 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 445. Ед. хр. 48. Ч. 74 а. Л. 30 об.

5 «Записная книга» состоит из восьми «журналов»: «Забава праздности. Журнал вологодских упражнений. Месяц август 1771 года», «Услаждение скуки. Журнал санктпетербургских упражнений. 1775 год», «Журнал на 1776 год», «Стихотворения с 1779 года в июле в Санктпетербурге», «Mesetudes...helas! 1780 года», «1780 года. Покушение исправиться», «Упражнения души. Тверь 1780 года в марте», «Lesillusionsle 1 d. aout. 1780 Tver». Анализ материала, в них содержащегося, осложняется за счет того, что в данном источнике находим также многочисленные поправки, дописывания, относящиеся к более позднему времени. Кроме того, на полях «журнальных» листов Муравьев записывал новые стихотворения, часто наскоро, тут же редактируя их или, напротив, бросая их неоконченными. По этим причинам датировка его произведений обычно является сложной задачей.

6 См.: [47, с. 37–38].

Устрой ты песнь мою и быв душе прельщенной
Прости, коль к правде где приложатся цветы
И инны, чем твои, найдутся красоты.

3
Ты знаешь: свет таков; в нем боле привлекает,
Согласием своим прельщающий Парнас,
И в самыя сердца слабейшия вникает,
Со сладостью стихов, священной правды глас.
Так отроку даем, недугом сокрушенну,
Мы чашу с врачеством, но сотом орошенну.
Пелынно питие, обманут отрок пьет,
И возвращая жизнь обманом, восстает.

4
Великодушной Князь! что злой судьбой разима,
От ярости покрыл и в пристань ввел меня;
Меня пришельца здесь и между волн носима
Биема бурями и уж почти тоня.

(Л. 56)

О возможном «соревновании» М.Н. Муравьева и Н.А. Львова в переводе может говорить история тридцатой оды Анакреона. Если сравнить два текста, то бросается в глаза, что муравьевский вариант, во-первых, короче, во-вторых, у него нет названия, а в-третьих, он более архаичен по языку: «теперя», «несуща», «служити»; ср. перевод Львова: [34, с. 135].

«Перевод Анакреоновой 30 оды» (Приложение, <2>) датировать сложно: он также записан в «Журнале на 1776 год», однако, в отличие от первого, — на полях; что может свидетельствовать о его более позднем происхождении; кроме того, под ним, на полях того же листа, мы видим стихотворение «Любовь Грации простите...» — оно датировано 1786 г. и написано, как кажется, теми же чернилами. Сознавая зыбкость таких косвенных свидетельств, рискнем лишь высказать осторожную гипотезу о том, что данный перевод из Анакреонта можно также отнести к 1786 г. или более позднему времени. Планировал ли М.Н. Муравьев печатать его, неизвестно.

Но теперь мы вправе утверждать, несмотря на ограниченный круг текстов, нам доступных, что М.Н. Муравьев, по крайней мере в 1770–1780 гг., интересовался Анакреонтом, его переводами на русский язык (по крайней мере, львовскими) и сам пробовал его переводить.

Другим объектом приложения переводческих усилий М.Н. Муравьева был Гораций. В соответствии с европейскими представлениями о литературной иерархии, М.Н. Муравьев считал Горация одним из наиболее значимых европейских поэтов (об этом см.: [26; 27]) и включал его в следующий ряд: «законодатели вкуса суть Аристотель, Лонгин, Гораций, Буало» [43, ч. 2, с. 239]. При этом восприятие Горация было сложным, направленным как в прошлое, к традиции античной культуры, так и в будущее, в мир придворного остроумия Старого порядка. В этом отношении показателен один из муравьевских текстов — «Разговор мертвых», в котором «участвовали» Гораций и А.Д. Кантемир; в уста русского поэта он вложил следующие слова: «Лестнейшие мои желания исполнены: беседую с Горацием. Я могу сказать тебе изустно, сколько пленяли меня стихи твои, снисходительная мудрость, тонкое остроумие придворного и величественный дух стихотворца, соревнователя греческой лиры. <...> Творец нового рода стихотворства, ты дал нам полную систему нравоучения самого здравого в посланиях остроумных и естественных» [43, ч. 1, с. 297]. М.Н. Муравьев не случайно здесь повторил понятие «остроумие», возможно, это один из ключей к его восприятию поэзии древних. Таким образом он актуализировал наследие прославленных авторов и включал его в широкий контекст современных дискуссий о культуре, который был не представим вне придворной темы. Не менее показателен и следующий отрывок из того же текста: «Законодатель вкуса, ты останешься вождем стихотворцев всех веков и народов. Чувствовать красоты твои было мое достоинство; перенести их в мой отечественный язык, — покушение раннее и ожидающее успеха от позднейших писателей» [43, ч. 1, с. 297]. Одним из этих «позднейших писателей» и стал сам М.Н. Муравьев, который на протяжении всей своей жизни возвращался к стихам Горация и «переносил» красоты латинского стиха в «отечественный язык».

Теперь вновь обратимся к «Записной книге».

Во втором «журнале» («Услаждение скуки. Журнал санктпетербургских упражнений. 1775») М.Н. Муравьев записал перевод восьмой оды Горация «К Лидии» (Приложение, <3>): «Журнал» на следующий, 1776, год

наполнен переводами из античных авторов. Его название, однако, может ввести в заблуждение: на самом деле он состоит из более 100 стихотворений, написанных более чем за 30 лет — с 1772 по 1803 г. Разумеется, Гораций здесь представлен очень широко. Здесь находятся переводы и его од, и эпистол (Приложение, <4> — <7>). Эти переводы важны не только сами по себе, но и в силу того, что они способствовали оригинальным творческим поискам Муравьева, который не только переводил Горация, но и подражал ему (Приложение, <14>).

Наряду с Горацием, Муравьев внимательно изучал Вергилия [23], ср.: «Вергилий был из числа самых любимых им <Муравьевым. — *А.И.*> авторов <...> есть достаточно оснований говорить об известном “равнении” на римского поэта в его “буколико-георгических” текстах» [26, кн. 2, с. 530]. В статье «Вергилий» М.Н. Муравьев писал: «Какое неподражаемое совершенство искусства! Какое стихосложение сладостное, величественное, прекрасное! Какая живопись! Никто из поздних последователей Виргилия не постиг сего образца красоты <...> Глава Римских стихотворцев не довольствовался быть только стихотворцем. По примеру предшественника своего Гомера, но в другое просвещеннейшее время, он располагал всеми сокровищами человеческих знаний: глубокие сведения в древности, в Истории, Философии, градостроительстве, в природе, в искусствах сияют в божественных стихах его и производят чистейшее наслаждение разума» [43, ч. 3, с. 153]. Подобный универсализм, «энциклопедизм» отличал и самого М.Н. Муравьева, поэтому в этих строках можно видеть не только исторический текст, но и определенную программу для любого современного поэта, который хотел бы добиться статуса классика.

В третьем журнале «Записной книги» содержатся переводы фрагментов двух важнейших текстов Вергилия — «Энеиды» и «Георгиков». Первый, возможно, связан не только с кабинетными занятиями Муравьева, но и с актуальными литературными сюжетами: поэт был знаком с В.П. Петровым, который, как хорошо известно, осуществил перевод главной римской поэмы в 1781–1786 гг. Может быть, этот факт объясняет, почему М.Н. Муравьев не продолжил своей работы. При этом, если перевод из 6-й книги «Энеиды» давно известен (ср.: [22]), отрывок из 4-й книги, кажется, еще не привлекал внимания исследователей и не был введен в научный оборот — как и публикующийся ниже отрывок из «Георгик» (Приложение, <8> — <9>).

Планировал ли М.Н. Муравьев возвращаться к «Георгикам», неизвестно. Однако и этот небольшой фрагмент свидетельствует по крайней мере о неслучайности муравьевского интереса к Вергилию и его «Георгикам», а высокий уровень перевода — о серьезности и напряженности поисков.

Интерес М.Н. Муравьева к Античности не исчерпывался творчеством Горация и Вергилия, он много переводил авторов, которые нечасто привлекали внимание широкой читающей публики. Так, например, мы находим в его «Записной книге» переводы из Каллимаха, Марциала, Лукана и Лукреция (Приложение, <10> — <13>). Как и в случае с Горацием, М.Н. Муравьев не просто переводил этих поэтов, но и, по крайней мере в отдельных случаях, рассматривал их произведения как материал для собственного творчества. Так, он пробовал подражать Марциалу:

Епиграмма в подражание Марциаловой

Причетник был Софрон, теперя стал он врач;
Он тоже непотач!
А разность только та; работав над могилой,
Теперь тащит к ней силой.
(Л. 31 об.)

Возможно, обращение к Лукрецию и выбор именно этого отрывка объясняется интересом М.Н. Муравьева в 1770-е гг. к естественным наукам. Из его переписки мы знаем, что он посещал лекции и пытался самостоятельно изучать физику и математику; см., например, письмо Муравьева к отцу от 1 февраля 1776 г.: «В середу по утру ходили мы с Заворотковым и еще другим Сержантом в Академию на Лекцию Адьюнкта Иноходцова; затем, что новым директором определено говорить Профессорам для публики, так, что кто бы ни вошёл туда слушать может по изволению. Теперь Иноходцов проходит курс математики, а Крафт зачнет также показывать Експериментальную физику. Тут был Алекс:<ей> Афанас:<ьевич> Дьяков и многие другие»[7]. Ср. также письмо от 3 марта 1776 г.: «Здесь у нас учреждено в Академии, что по середам и по-суботам Адьюнкт Иноходцов читает

7 Муравьев М.Н. Письма к отцу Н.А. Муравьеву 1776 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 445. Ед. хр. 48. Ч. 74 а. Л. 25 об.

для охотников Математический курс по утру, а по вторникам и четвергам после обеда Профессор Крафт проходит Експериментальную физику. В сию последнюю лекцию съежжаются очень многия. Директор Домашнев сам всегда бывает: Василий Евдокимович с сыном и племянником, Пав:<ел> Алекс:<андрович>Бибиков, очень много Офицеров и несколько сухопутных Кадет. Крафт читает ее на французском языке»[8].

Публикуемые нами стихотворения М.Н. Муравьева различаются и по объему, и по их месту в его читательской и авторской биографии (естественно предположить, что Гораций и Вергилий сыграли в них главную роль, а Марциал — второстепенную), и по времени создания, которое, впрочем, трудно установить точно.

Разумеется, тема «Муравьев и античность» остается далекой от исчерпания. Еще предстоит ввести в научный оборот десятки текстов. Но уже сейчас понятно, что поэт конструировал свою авторскую идентичность с оглядкой на классические образцы. По этой причине именно они могут стать ключом к реконструкции литературной позиции М.Н. Муравьева и к пониманию глубины его «классицизма». Публикуемые здесь переводы и подражания М.Н. Муравьева позволяют сделать следующие предварительные выводы. Во-первых, его интересовали преимущественно латинские, а не греческие авторы. Во-вторых, он пытался охватить как наиболее известных в России поэтов (Гораций, Вергилий), так и реже привлекавших внимание (Каллимах, Марциал, Лукан, Лукреций), стремясь, по-видимому, к освоению всего литературного «пантеона» древности. В-третьих, он не только переводил древних авторов, но и подражал им (в частности, Горацию и Марциалу). В-четвертых, как выясняется, его «предромантизм», подлинный или навязанный ему позднейшими исследователями, в его литературном сознании не только не противоречил его «классицизму», но и не накладывал на него какие бы то ни было различимые ограничения. В-пятых, переводы и подражания древним авторам сочетались у Муравьева с интересом к поэтам раннего Нового времени (неслучайно опубликованный выше перевод из Тассо помещен среди переводов из древних поэтов и набросков оригинальных сочинений).

8 Муравьев М.Н. Письма к отцу Н.А. Муравьеву 1776 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 445. Ед. хр. 48. Ч. 74 а. Л. 34 об.

Приложение

Переводы М.Н. Муравьева из древних авторов

<1>

Из Анакреонта первая ода

Я хотел бы петь Атридов,
Я хотел бы Кадма пети
Но мои упрямы струны
Лишь хотят Ерота пети
Я нароком новы струны
Натянул намнясь на Лиру;
Но едва коснулся перстом,
Об Ероте забряцали,
Так прощайте в век Герои!
Петь я буду впредь Ерота.

(Л. 61 об.)

<2>

Перевод Анакреоновой 30 оды

Цветочными цепями
Связав Ерота Мусы
В плен дали Красоте
Теперя Киферия
Несуща выкуп, просит
Ерота развязать.
И если б развязал кто,
Не выдет и пребудет.
Служити научился.

(Л. 73 об.)

<3>
Осмая Горациева Ода кн: 1. К Лидии[9]

Скажи мне Лидия (всех именем богов
Тебя я заклинаю)
Почто ты отрока во твой ушедша кров
Чтоб узничество несть твоих оков
Спешит привлечь погибели ко краю?
Почто он в поприще являться не радит
Дабы вмешатися ко юношам во стаю
Когда ни прах ему ни солнце не вредит?
(Л. 48 об.)

<4>
Горация книги первой Ода вторая[10]

Довольно ты на нас наш отче раздражался,
На выи нам снега и бурный град, метал,
Твой храм твоей десной палящей поражал
И град сей трепетал.

И трепетал весь мир, той ужасом годины,
Как Пирра зреть чудищ была устрашена,
И стадо гнал свое Протей со дна пучины,
На горны рамена.

Как рыбы на ходу в древах остановляли,
Пищалась горлица знакомаго гнезда
И бегающих коз, что на горы цепляли
Вздымали уж вода.
(Л. 57)

9 См.: [32, с. 54].
10 См.: [32, с. 45–46].

<5>
Горациева XXXVIII ода книги первой[11]

Убранство пышное меня не привлекает,
Не нравны мне венцы сплетены бахрамой:
И Роза где поздяй пучок свой разпускает
На что нам, мальчик мой!
Прекрасна Мирта ты спрошу со попеченьем
Чужой прикрасою отнюдь не бремени
Тебе приличен он и мне он украшением
Пиящему в сени.

(Л. 70)

<6>
Гораций и Лидия[12]
Гораций
Доколе страсть твоя моею вспламенялась,
И выи твоея,
Ничья кроме моей рука не прикасалась
И трон презрел бы я.
Лидия
Доколь ты мною тлел и Хлоя не вманила
Чтоб в сеть тебя поймать,
Любовницы твоей я б имя не сменила
На Ромулову мать.
Гораций
Владеет Хлоя мной и не хочу из плену,
Отстать от милых струн;
И если дни мои, ей примет рок в замену
Умру с охотой юн.
Лидия

11 См.: [32, с. 92].
12 См.: [32, с. 145].

Взаимной страстью к Орнитову я сыну,
К Калаису дышу.
И если умолю для юноши судбину
Два раза смерть вкушу.
Гораций
Но если мать любвина гнев наш улыбнется
Нас в узы возцветит
Твоя злодейка прочь от персей сих возмется
Так Лидия... простит?
Прекрасней солнца тот ты легче корки древа,
Сердитей волн морских
Но жить и умереть тобой прельщенна дева
Хочу в руках твоих.
(Л. 61 об.)

<7>
Горация книги первой Ода XXIV к Виргилию[13]

Что в нас зазрит сожаленье,
И о друге скорбный глас,
Кой <?> и вырвет вожделенье
И к нему склоняет нас?
Ты вдохни мне песни сиры,
Муза! коей с гласом Лиры,
Пел отец твой, сладкий Тон
Ах! так сталось!.. так конечно,
И Квинтилия уж вечно
Пременит железный сон.

13 К Вергилию, на смерть Квинтилия Вара ([32, с. 75]).

Добродетели сурова
Оскорбила часть его,
Не найдут онедругова
Для сожитья своего:
В сей душе оне живали;
В лоно искренней скрывали
Все сокровища свои.
Безразсудны что пленились
Коей скоро изменились
Насладясь немного дни[14].

Ты прекрасна непорочность
Чувство нежное добра:
Ты устен и сердца точность,
Честь, Астреена сестра.
Все обмануты вы роком!
Не стыдимся слезным током
Омрачить лица черты:
Скорби кто уйдет насилий?
Но никто, никто Виргилий!
Так не сетовал, как ты.

Всуе сердца расточаешь
Томну нежность своего
И богов ты огорчаешь
Попрекая смерть его
Он не с тем тебе дарован
Чтобы в век к земле прикован

14 На полях напротив второй строфы читаем:
Где прибегнут быв от крова
Отчужденны своего?

Долго мнили жить они
Безразсудны, обознались
Той, с которой вы свыкались
Суждены немноги дни.

Для любви твоей дышал;
Пусть бы глас твоей свирели
Сами дубы разумели
Ты бы жалость в них внушал...

Но затем ко слабой тени
Не приидет дух опять
Кою раз во мрачны сени
Снизходил Меркурий взять.
Тщетно смертной умоляет
Он единым преселяет
Мановением жезла.
Сердце платит скорби данью
Но терпенье сильной дланью
Подпирает бремя зла.

(Л. 58)

<8>
Виргилиевой Енейды Книга IV[15]

Царица уж давно, любовью уязвленна,
Хранит ея в крови, тем болей вспламененна,
Большой Еннеев дух, велика рода честь,
Ей представляют вдруг, все что они ни есть,
Взор и слова его, в уме напечатленны
Спокойства члены, им угоднаго лишенны,
Светило Фебово, вводило в мир уж день,
Зарю прохладную, уж прогоняла тень,
Как в безпокойстве так сестре та говорила:
Какая страшна нощь, сомненнумя страшила,
Кто новый сей пришлец на наших что брегах,
Каков осанкою! как мужеством в боях!

15 [30, с. 199–200].

Он верно от Богов, не всуе, произходит,
И самозванцов лишь, всех совесть в страх приводит,
Но он в каких, увы! нещастьях не бывал,
Какия брани нам свои повествовал,
Коль бы не твердо мне было и неподвижно,
Чтоб в мужнене вступать, соединенье ближно
Как обманула смерть уж первую любовь,
И тем мя отвлекла, к вступленью в оный вновь,
Един в оковы <?>вновь погрешностью мя сею
Возмог он учинить, по бедственным Сихею,
Противным толь судьбам, един мог наклонить,
Все чувства и меня любовью заразить
Потушшаго огня я следы признаваю,
Но прежде пусть земля разверзется желаю,
Иль пусть всемощный Зевс, низринет мя стрелой,
В места, наполненны, глубокой, мрачной тьмой,
Как нежель преступлю о стыд! перед тобою,
Тот всю мою любовь унес во гроб с собою
С кем сердцем я была, досель сопряженна,
Пусть он ея хранит, пусть будет с ним она!
Рекла: и очи в друг наполнились слезами
Драгая! говорит так Анна ей словами
Иль хощешь ты года младыя погубить,
Не хощешь ощущать ты сладости любить,
Иль мнишь что хладный прах, любови есть причастен,
И хотя бы было то: Иарб тобою страстен,
И в Тире преж сего и в Ливии презрен.

(Л. 32)

<9>
Из Виргилия Георгиков книга III 219 ст.[16]

Ходит пастися в дремучем лесу прекрасна телица:
Тогда вкруг волы с великой буйностью бьются.
Черныя раны для; тела кровь мрачная моет:
Пронзаются обращенныяроги со стоном
Злостным: стону леса и небо ответствуют ревом.
И враждуя не могут вместе пастись и единой,
Побежденной отходит и долго живет в заточенье.

(Л. 62)

<10>
Эпитафия девицы из Каллимаха[17]

Взыскует суетно Самийския девицы
Их собеседницы, всех игор мастерицы,
Крифиды. Глас ея был сдадок; тягость сна,
Которым все заснут, сомкнула ей устна.

(Л. 87 об.)

<11>
Из Марциала[18]

Как жив Виргилий был, Рим Енния читал,
Гомеров век, на смех Гомера подымал.

(Л. 16 об.)

16 [30, с. 110].
17 Каллимах Эпитафия Крефиде [31, с. 88].
18 [36, с. 129–130].

<12>

Из Лукана Книга III. *Сон Помпеев*[19].

Уж Австрапарусы дыханьем полны стали,
И моря корабли средину прелетали,
Всяк дале в Понт пловец, смотрел и проникал,
Един лишь глаз Помпей, с Итальи не спускал,
Поколь пристанища, поколь брега любезны,
Мог видеть вдалече и различати взор,
Вершины в облаках скрывающихся гор.
Се сладкий сон его смыкает томны очи,
Ужасная мечта, спокойство рушит ночи.
Зрит Юлию свою встающу от теней
Над пламенеющей гробницею своей,
Увы! я из полей влекуся Елисейских,
Ко Стиксу, вопиет в жилище душ злодейских,
С тех пор как в Риме брань гражданская кипит.
Я зрела пламенник держащих Евменид.

(Л. 42 об.)

<13>
Из Лукреция, о естестве вещей.
Книги шестой,
О Магните[20].

Теперь скажу, каким союзом естества,
Тот камень, что земля Магнезскаизсекает,
Тяжелое, к себе железо привлекает.
По отчеству, его зовёт Магнитом Грек.
Не редко, зря его, чудится человек,
Как он из колец, цепь без связи, составляет,

19 [35, с. 50].
20 [48, с. 224–225].

И пять и боле, их в одно совокупляет.
Тут тихий ветерок вдруг станет повевать,
Поклонет их вперёд и клонет тот час вспять.
Взаимно кольца все влекут себя в союзы,
Друг друга тронут лишь; и вступят сами в узы.

(Л. 59)

<14>
Подражание Горациевой Епистолы, книги первой
К стихам своим.

О свиток, в коем я стихи те начертал,
Которы в сладостны мгновенья соплетал,
Тщеславен только тем что сам я наслаждался:
Ах если мыслил так, творец твой заблуждался,
Я зрю, что ищешь ты на стогн себе тропы,
Что хощешь наконец быть зрелищем толпы.
Какая честь тебе предстать пред очи Яна,
Стоять Вертумнова в соседстве истукана!
В убранство книг себя одеянна узреть;
То стоит, чтоб купца невольником умреть.
Уединение тебе уж ненавистно,
И собственна доброт признанье безкорыстно.
Не ети склонности хотел я влить в тебя.
Оставь дом отческий, стыдливость погубя
Затворятся тебе пути ко возвращенью.
Тогда; но поздно уж разкаявшись к смущенью
Ты горько возопишь: что зделал я с собой?
Меж тем не тронутой ни стоном, ни мольбой.
Нежалостный твой чтец отмстить тебе презорством
Те взоры милости, что принял ты с покорством.
Но коль прискорбие дать всуе свой совет
Грядущаго от глаз пророка не измет.
Под сими жизнь твоя чертами мною зрима:

Прекрасен юностью, любимцем будешь Рима.
Сиянье новизны утратится потом
И бывши выгодно с вельможами знаком
Меж черни будешь ты изыскивать знакомых,
Иль станешь пищею ленивых насекомых.

(Л. 57 об.)

Список литературы

Исследования

1 *Алехина Л.И.* Архивные материалы М.Н. Муравьева в фондах Отдела рукописей // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. М. Книжная палата, 1990. Вып. 49. С. 4–87.

2 *Бруханский А.Н.* М.Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Сб. 4. С. 151–171.

3 *Гуковский Г.А.* Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia, 1927. С. 103–150.

4 *Гуковский Г.А.* Очерки русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л.: Худож. лит., 1938. С. 252–298.

5 *Жинкин Н.П.* М.Н. Муравьев (по поводу истекшего столетия со времени его смерти) // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1913. Т. XVIII. Кн. 1. С. 1–80.

6 *Западов В.А.* Державин и Муравьев // XVIII век. М.; Л.: Наука, 1966. Сб. 7. С. 245–253.

7 *Западов В.А.* Муравьев М.Н. // Словарь русских писателей XVIII в. СПб.: Наука, 1999. Вып. 2. С. 305–313.

8 *Зорин А.Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.

9 *Ивинский А.Д.* К вопросу о литературной позиции М.Н. Муравьева (по материалам ОР РГБ) // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2018. С. 424–436.

10 *Ивинский А.Д.* М.Н. Муравьев и А.П. Сумароков (по материалам ОПИ ГИМ и ОР РГБ) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 2. С. 198–210.

11 *Ивинский А.Д.* О драматургии М.Н.Муравьева (по материалам ОР РГБ и ОПИ ГИМ) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77, № 3. С. 62–71.

12 *Кулакова Л.И.* М.Н. Муравьев // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. 1939. Вып. 4. С. 4–42.

13 *Кулакова Л.И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII в. Л.: Просвещение, 1968. 344 с.

14 *Кулакова Л.И.* Поэзия М.Н. Муравьева // М.Н. Муравьев. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1967. С. 5–52.

15 *Лазарчук Р.М.* Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1971. 328 с.

16 *Лазарчук Р.М.* О соотношении эпистолярной практики и художественного творчества М.Н. Муравьева // Первая карагандинская конференция молодых ученых. Тезисы и доклады. Караганда: КГУ, 1969. С. 323–324.

17 *Лазарчук Р.М., Левин Ю.Д.* «Гамлетов монолог» в переводе М.Н. Муравьева // XVIII век. СПб.: Наука, 1999. Сб. 21: Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). С. 303–317.

18 *Лаппо-Данилевский К.Ю.* «Анакреонтические оды» и «анакреонтичсекие стихи» в русской поэзии XVIII века // Литературный факт. 2019. № 1 (11). С. 384–402. DOI: 10.22455/2541-8297-2019-11-384-402

19 *Лаппо-Данилевский К.Ю.* «Стихотворение Анакреонта Тийского» (1794) как художественное целое // XVIII век. М.; СПб.: Наука, 2015. Сб. 28. С. 177–234.

20 *Пашкуров А.Н., Мясников О.В.* М.Н. Муравьев: Вопросы поэтики, мировоззрения и творчества. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2003. 128 с.

21 *Прокопьева Л.Б.* М.Н. Муравьев и Античность (Гораций и Вергилий в переводах и творчестве писателя): дис. … канд. филол. наук. Томск: Томский гос. ун-т, 2010. 221 с.

22 *Прокопьева Л.Б.* М.Н. Муравьев — переводчик Вергилия (стихи 870–875 из 6 книги «Энеиды») // Язык и культура: сб. статей XIX Международной научной конференции, посвященной 130-летию Томского государственного университета. Томск: Томский гос. ун-т, 2007. Т. 1. С. 112–121.

23 *Росси Л.* «Вергилий» Муравьева: к проблеме Гуманизма в России // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 2005. № 33. С. 73–79.

24 *Росси Л.* К вопросу о соотношении эпистолярной и художественной прозы в России в последней четверти XVIII века // Slavica Tergestina. 1994. № 2. С. 91–115.

25 *Росси Л.* Неизвестная комедия Михаила Муравьева (к проблематике жанровой системы русского Сентиментализма) // A Window on Russia. Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia. Roma: La Fenice, 1996. P. 257–266.

26 *Топоров В.Н.* Из истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2001–2007. Т. 2. Русская литература второй половины XVIII века. М.Н. Муравьев. Введение в творческое наследие. Кн. 1–3.

27 *Фоменко И.Ю.* Из прозаического наследия М.Н. Муравьева // Русская литература. 1981. № 3. С. 116–130.

28 *Фоменко И.Ю.* М.Н. Муравьев и проблема индивидуального стиля // На путях к романтизму. Л.: Наука, 1984. С. 52–70.

29 *Teteni M.* Письма родным М.Н. Муравьева (1778–1779) и их роль в становлении его литературного творчества // Russica. In memoriam E. Baleczky. Budapest: ELTE, 1983. P. 215–231.

Источники

30 *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1979. 552 с.

31 Греческая эпиграмма. СПб.: Наука, 1993. 448 с.

32 *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Худож. лит., 1970. 480 с.

33 *Любжин А.И.* Секст Проперций. Элегии в четырех книгах. М.: Греко-латинский кабинет, 2004. 271 с.

34 *Львов Н.А.* Избранные сочинения. Кельн; Веймар; Вена; Белау-Ферлаг; СПб.: Пушкинский дом; Русский христианский гуманитарный ин-т; Акрополь, 1994. 422 с.
35 *Марк Анней Лукан.* Фарсалия, или Поэма о гражданской войне. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. 349 с.
36 *Марциал Марк Валерий.* Эпиграммы. СПб.: Комплект, 1994. 448 с.
37 *Муравьев М.Н.* Басни. Книга 1. СПб.: [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1773. 33 с.
38 *Муравьев М.Н.* Военная песнь. СПб.: [Тип. Акад. наук], 1774. 26 с.
39 *Муравьев М.Н.* Ода ее императорскому величеству государыне Екатерине II, императрице всероссийской, на замирение России с Портою Оттоманскою. СПб.: [Печ. При Имп. Моск. ун-те], 1774. 10 с.
40 *Муравьев М.Н.* Оды. СПб.: [б.и.], 1775. 35 с.
41 *Муравьев М.Н.* Переводные стихотворения. СПб.: Имп. Акад. наук, 1773. 32 с.
42 *Муравьев М.Н.* Петрония Арбитра «Гражданская брань». СПб.: [Тип. Акад. наук], 1774. 15 с.
43 *Муравьев М.Н.* Полн. собр. соч. СПб.: Тип. Российской академии, 1819–1820. Ч. 1–3.
44 *Муравьев М.Н.* Сочинения. СПб.: Тип. Имп. академии, 1847. Т. 1–2.
45 *Муравьев М.Н.* Стихи на кончину Якова Борисовича Княжнина, приключившуюся сего генваря 14 дня. СПб.: [б.и.], 1791. 11 с.
46 *Муравьев М.Н.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1967. 389 с.
47 *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим. СПб.: Наука, 2007. 716 с.
48 *Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М.: Худож. лит., 1983. 383 с.

References

1 Alekhina, L.I. "Arkhivnye materialy M.N. Murav'eva v fondakh Otdela rukopisei" ["Archival Materials of M.N. Muravyov in the Manuscript Department Collections"]. *Zapiski Otdela rukopisei Gosudarstvennoi biblioteki SSSR im. V.I. Lenina* [*Proceedings of the Manuscript Department of the V.I. Lenin USSR State Library*], issue 49. Moscow, Knizhnaia palata Publ., 1990, pp. 4–87. (In Russ.)

2 Brukhanskii, A.N. "M.N. Murav'ev i 'legkoe stikhotvorstvo'." ["M.N. Muravyov and 'Light Verse".] *XVIII vek* [*18th Century*], issue 4. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1959, pp. 151–171. (In Russ.)

3 Gukovskii, G.A. *Russkaia poeziia XVIII veka* [*Russian Poetry of the 18th Century*]. Leningrad, Academia Publ., 1927, pp. 103–150. (In Russ.)

4 Gukovskii, G.A. *Ocherki russkoi literatury i obshchestvennoi mysli XVIII veka* [*Essays on Russian Literature and Social Thought of the 18th Century*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1938, pp. 252–298. (In Russ.)

5 Zhinkin, N.P. "M.N. Murav'ev (po povodu istekshego stoletiia so vremeni ego smerti)" ["M.N. Muravyov (On the 100th Anniversary of His Death)"]. *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti akademii nauk* [*Bulletin of the Russian Language and Literature Department of the Russian Academy of Sciences*], vol. XVIII, book 1. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1913, pp. 1–80. (In Russ.)

6 Zapadov, V.A. "Derzhavin i Murav'ev" ["Derzhavin and Muravyov"]. *XVIII vek* [*18th century*], issue 7. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966, pp. 245–253. (In Russ.)

7 Zapadov, V.A. "Murav'ev M.N." ["M.N. Muravyov"]. *Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka* [*Dictionary of Russian Writers of the 18th Century*], vol. 2. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 305–313. (In Russ.)

8 Zorin, A.L. *Poiavlenie geroia: Iz istorii russkoi emotsional'noi kul'tury kontsa XVIII — nachala XIX veka* [*Emergence of a Hero: From the History of Russian Emotional Culture of the Late 18th — Early 19th Centuries*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 568 p. (In Russ.)

9 Ivinskii, A.D. "K voprosu o literaturnoi pozitsii M.N. Murav'eva (po materialam OR RGB)" ["On Mikhail Muravyov's Literary Position (Based on Materials from Russian State Library Manuscript Department)"]. *XVIII vek: smekh i slezy v literature i iskusstve epokhi Prosveshcheniia* [*18th century: Laugh and Tears in the Literature and Art of Enlightenment*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2018, pp. 424–436. (In Russ.)

10 Ivinsky, A.D. "M.N. Murav'ev i A.P. Sumarokov (po materialam OPI GIM i OR RGB)" ["M. Muraviev and A. Sumarokov in the Materials of the Archives and Manuscript Collections of State Historical Museum and the Russian State Library"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, no. 2, 2018, pp. 198–210. (In Russ.)

11 Ivinsky, A.D. "O dramaturgii M.N. Murav'eva (po materialam OR RGB i OPI GIM)" ["To the Dramatic Heritage of M.N. Muravyov (on the Materials of the RSL AND

OPI GIM)"]. *Izvestiia RAN. Seriia literatury i iazyka*, vol. 77, no. 3, 2018, pp. 62–71. (In Russ.)

12 Kulakova, L.I. "M.N. Murav'ev" ["M.N. Muravyov"]. *Uchenye zapiski LGU. Seriia filologicheskikh nauk*, no. 4, 1939, pp. 4–42. (In Russ.)

13 Kulakova, L.I. *Ocherki istorii russkoi esteticheskoi mysli XVIII veka* [*Essays on the History of Russian Aesthetic Thought in the 18th Century*]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1968. 344 p. (In Russ.)

14 Kulakova, L.I. "Poeziia M.N. Murav'eva" ["The Poetry of Mikhail Muravyov"]. M.N. Murav'ev. *Stikhotvoreniia* [*Poems*]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1967, pp. 5–52. (In Russ.)

15 Lazarchuk, R.M. *Druzheskoe pis'mo vtoroi poloviny XVIII veka kak iavlenie literatury: dis. … kand. filol. nauk* [*Letters to Friends of the Second Half of the 18th Century as a Literary Phenomenon: PhD Thesis*]. Leningrad, 1971. 328 p. (In Russ.)

16 Lazarchuk, R.M. "O sootnoshenii epistoliarnoi praktiki i khudozhestvennogo tvorchestva M.N. Murav'eva" ["On the Relation Between M.N. Muravyov's Epistolary Practice and Literary Works"]. *Pervaia karagandinskaia konferentsiia molodykh uchenykh. Tezisy i doklady* [*First Conference of Young Scholars in Karaganda. Abstracts and Reports*]. Karaganda, KGU Publ., 1969, pp. 323–324. (In Russ.)

17 Lazarchuk, R.M., Levin Iu.D. "'Gamletov monolog' v perevode M.N. Murav'eva" ["'Hamlet Soliloquy' Translated by M.N. Muravyov"]. *XVIII vek* [*18th Century*], issue 21. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 303–317. (In Russ.)

18 Lappo-Danilevskii, K.Iu. "'Anakreonticheskie ody' i 'anakreontichsekie stikhi' v russkoi poezii XVIII veka" ["'Anacreontic Odes' and 'Anacreontic Poems' in the 18th Century Russian Poetry"]. *Literaturnyi fakt*, no. 1, 2019, pp. 384–402. DOI: 10.22455/2541-8297-2019-11-384-402 (In Russ.)

19 Lappo-Danilevskii, K.Iu. "'Stikhotvorenie Anakreonta Tiiskogo' (1794) kak khudozhestvennoe tseloe" ["'Poem of Anacreon' (1794) as an Artistic Unity"]. *XVIII vek* [*18th Century*], issue 28. Moscow, St. Petersburg, Nauka Publ., 2015, pp. 177–234. (In Russ.)

20 Pashkurov, A.N., Miasnikov O.V. *M.N. Murav'ev: Voprosy poetiki, mirovozzreniia i tvorchestva* [*M.N. Muravyov: Issues of Poetics, Worldview and Literary Works*]. Kazan', Izdatel'stvo Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2003. 128 p. (In Russ.)

21 Prokop'eva, L.B. *M.N. Murav'ev i Antichnost' (Goratsii i Vergilii v perevodakh i tvorchestve pisatelia): dis. … kand. filol. nauk* [*M.N. Muravyov and Antiquity (Horace and Virgil in His Translations and Works): PhD thesis*]. Tomsk, Tomskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2010. 221 p. (In Russ.)

22 Prokop'eva, L.B. "M.N. Murav'ev — perevodchik Vergiliia" ["M.N. Muravyov as a Translator of Virgil"]. *Iazyk i kul'tura: sbornik statei XIX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 130-letiiu Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Language and Culture: Collection of Papers from the 19th International Conference*

Dedicated to 130th Anniversary of Tomsk University], vol. 1. Tomsk, Tomskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2007, pp. 112–121. (In Russ.)
23 Rossi, L. "'Vergilii'' Murav'eva: k probleme Gumanizma v Rossii" ["'Virgil' by Muravyov: On Humanism in Russia"]. *Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter*, no. 33, 2005, pp. 73–79. (In Russ.)
24 Rossi, L. "K voprosu o sootnoshenii epistoliarnoi i khudozhestvennoi prozy v Rossii v poslednei chetverti XVIII veka" ["On the Correlation of Epistolary and Literary Prose in Russia in the Last Quarter of the 18th Century"]. *Slavica Tergestina*, no. 2, 1994, pp. 91–115. (In Russ.)
25 Rossi, L. "Neizvestnaia komediia Mikhaila Murav'eva (k problematike zhanrovoi sistemy russkogo Sentimentalizma)" ["The Unknown Comedy of Mikhail Muraviev (To the Problem of the Genre System of Russian Sentimentalism)"]. *A Window on Russia. Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*. Roma, La Fenice, 1996, pp. 257–266. (In Russ.)
26 Toporov, V.N. *Iz istorii russkoi literatury* [*From the History of Russian Literature*], vol. 2: Russkaia literatura vtoroi poloviny XVIII veka. M.N. Murav'ev. Vvedenie v tvorcheskoe nasledie [Russian Literature of the Second Half of the 18th Century. Mikhail Muravyov: Introduction to the Literary Heritage], book 1–3. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2001–2007. (In Russ.)
27 Fomenko, I.Iu. "Iz prozaicheskogo naslediia M.N. Murav'eva" ["From M.N. Muravyov's Prose Heritage"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 1981, pp. 116–130. (In Russ.)
28 Fomenko, I.Iu. "M.N. Murav'ev i problema individual'nogo stilia" ["M.N. Muravyov and the Issue of Individual Style"]. *Na putiakh k romantizmu* [*On the Way to Romanticism*]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 52–70. (In Russ.)
29 Teteni, M. "Pis'ma rodnym M.N. Murav'eva (1778–1779) i ikh rol' v stanovlenii ego literaturnogo tvorchestva" ["M.N. Muravyov's Letters to His Relatives and Their Role in Formation of His Literary Work"]. *Russica. In memoriam E. Baleczky*. Budapest, ELTE, 1983, pp. 215–231. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6

«ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ НЕОЖИДАННОСТИ» И НЕ ТОЛЬКО: ПОЭТИКА ВОДЛОЗЕРСКОГО ДНЕВНИКА С.Н. ДУРЫЛИНА

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 июня 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 октября 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-386-405

Аннотация: В статье анализируется поэтика неопубликованного северного (Водлозерского) дневника С.Н. Дурылина. Перед исследователем этого дневника стоят следующие задачи: изучить текст с функциональной точки зрения, рассмотреть особенности жанровой формы и жанрового содержания, попытаться на основе текста дневника воссоздать образ автора. Функционально северный дневник С.Н. Дурылина интересен тем, что это путевой очерк о севере, в котором он описывает не только исторически значимые ландшафты, но и обычаи северян. В нем автор раскрывает сокровенный опыт переживания увиденного на севере, при этом данный текст отличает и объективизация описанного, так как записки предполагалось сдать в Археологический институт. В данном случае для понимания содержания дневникового жанра очень важно то, что это первый дневник С.Н. Дурылина, созданный им на основе подневных записей в июле — августе 1917 г., дневник так называемого периода становления, что обусловило еще одну его функцию — «духовного хронографа». Таким образом, Водлозерский дневник С.Н. Дурылина воссоздает процесс духовного становления личности писателя, а также является ценным художественным свидетельством отображения русской национальной картины мира.

Ключевые слова: С.Н. Дурылин, путевой дневник, «северный текст», национальный образ мира, этнопоэтика.

Информация об авторе: Евгения Александровна Коршунова — кандидат филологических наук, докторант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9887-0351

E-mail: zhenyakorshunova@gmail.com

Для цитирования: *Коршунова Е.А.* «Географические неожиданности» и не только: поэтика Водлозерского дневника С.Н. Дурылина // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 386–405. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-386-405



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

"GEOGRAPHICAL SURPRISES" AND MORE: THE POETICS OF S.N. DURYLIN'S VODLOZERO DIARY

© 2021. Evgeniya A. Korshunova
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: June 17, 2020
Approved after reviewing: October 20, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article analyses the poetics of S.N. Durylin's unpublished North (Vodlozero) diary. The researcher of this diary has the following tasks: to study the text from a functional point of view, to consider the features of genre form and genre content, to try to recreate the image of the author based on the text of the diary. Functionally, Durylin's Northern diary is interesting because it is a travel essay about the North, in which the author describes not only historically significant landscapes, but also customs of the northerners. The author reveals the intimate experience of what he saw in the North, while the text is distinguished by the objectification of the described, since the notes were supposed to be handed over to the Archaeological Institute. In this case, for understanding the content of the diary genre, it is very important that this is Durylin's first diary, created on the basis of daily records in July – August 1917, the diary of the so-called formation period, which caused another of its functions – "spiritual chronograph". Thus, Durylin's Vodlozero diary recreates the process of spiritual formation of the writer's personality, and is also a valuable artistic evidence of the Russian national picture of the world.

Keywords: S.N. Durylin, travel diary, "Northern text," national image of the world, ethnopoetics.

Information about the author: Evgenuya A. Korshunova, PhD in Philology, Doctoral Student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9887-0351

E-mail: zhenyakorshunova@gmail.com

For citation: Korshunova, E.A. "'Geographical Surprises' and More: the Poetics of S.N. Durylin's Vodlozero Diary." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 386–405. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-386-405

Водлозерский дневник С.Н. Дурылина (1886–1954) — писателя, этнографа, искусствоведа — написан во время его итоговой поездки на север летом 1917 г. Северные поездки 1906, 1908, 1911, 1914, 1917 гг. не только были экспедициями по заданию Археологического института, в который он поступил в 1910 г., но и стали важными вехами на пути духовных исканий писателя. Поездка на север 1906 г. стала одним из факторов (наряду со смертью лучшего друга, Миши Языкова[1]), обусловивших духовный поворот С.Н. Дурылина к православию и к постижению особенностей русского национального характера. О своем восприятии севера С.Н. Дурылин вспоминал так: «1910 год — переломный; я вернулся к “вере отцов” и тут создалось у меня в душе и мысли некое хранительное ощущение Руси, вера в ее пребывающий незримый град, вера, вобравшая в себя и углубившая и ту красоту русской народности, которая открылась мне на севере. В 1910 же году я поступил в Московский археологический Институт, где особенно увлекался изучением древнерусской иконописи, которая для меня была как бы алтарем Софии, пристанищем: русского народного гения; и веры, и мысли, и красоты»[2]. Безусловно, эти аспекты стали центральными в произведениях «северного цикла», ведь Водлозерскому дневнику, который автор создает в поездке 1917 г., предшествовали и другие «северные» произведения: путевой очерк

1 М.К. Языков — друг и одноклассник С.Н. Дурылина (сын К.М. Языкова — заведующего Измайловской земской больницей), с которым они вместе учились в 4-й гимназии. Под его руководством С.Н. Дурылин приобщился к революционным идеям, была создана детская революционная организация. 5 сентября 1906 г. Миша Языков был убит жандармами в одном из провинциальных городов.

2 МА МДМД. Фонд С.Н. Дурылина. КП 614/16. С.Н. Дурылин. Автобиография. Письмо С.Н. Дурылина Г.С. Виноградову. Л. 5.

«За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке» (1913), исследование «Кандалакшский Вавилон: к изучению северных лабиринтов» (1914), «Под северным небом. Очерки Олонецкого края» (1915). Все они были напечатаны в «Отчетах Московского Археологического института» и затем вышли отдельными изданиями. В предыдущих поездках С.Н. Дурылин несколько раз посещал Соловки, занимался изучением икон Олонецкого края, работал в архиве Петрозаводского краеведческого музея, у Ледовитого океана вдоль берегов Норвегии набрасывал схемы береговых линий и островов материкового происхождения. В поездке 1914 г. делает открытие — доисторический Кандалакшский вавилон.

Таким образом, север во многом способствовал становлению С.Н. Дурылина как писателя. Конечно, этот случай не уникален, ведь и М.М. Пришвин, отправившийся в Заонежье, раскрыл свой литературный талант в книгах «В краю непуганых птиц» (1907), «Осударева дорога» (1908), «За волшебным колобком» (1908). Это же можно сказать и о А.М. Ремизове, который именно в северной Вологодской ссылке смог создать «Полунощное солнце» (1905), «Посолонь» (1906) и осознать себя писателем, а не общественным или политическим деятелем. На севере начал писать стихи Николай Тряпкин. Север «рождал» писателей. Поэтому, говоря о «северном тексте» XX в., нельзя не упомянуть и творчество Бориса Шергина, Николая Клюева, Николая Рубцова, Федора Абрамова и Василия Белова, Ольги Фокиной и Владимира Личутина, Юрия Казакова и многих-многих других. Объясняя эту «метаморфозу», чудесное воздействие севера, нужно обратиться к рассмотрению самой семиосферы «северного текста», попытаться определить «северный миф», образующий данный локальный текст.

Как нам представляется, на данном этапе изучение феномена «северного текста» далеко от завершения. Можно отметить исследования проф. Е.Ш. Галимовой, под руководством которой проводятся конференции по изучению «северного текста» русской литературы и издаются сборники [16; 18], работает специализированная лаборатория при Поморском университете. Ученые предложили такое определение «северного мифа» или смыслового ядра, вокруг которого возможно образование данного локального текста: «...сущность этого сверхэмпирического смысла — в восприятии Русского Севера как *мифопоэтического пространства, таящего в себе в “запечатленном” виде загадку русской жизни, русской истории, русской культуры,*

русской духовности, самой души Руси, а также тайну русского поэтического слова» [2, с. 17]. Созерцание красоты русской народности, открывающееся на севере, ласка «души народной» рождала не только литературные впечатления, но и во многом формировала личность любого, кто прикасался к ней.

В своей монографии «Поэзия пространства» Е.Ш. Галимова выделяет ряд устойчивых архетипических мотивов, образующих «северный текст». Это мифологема моря, реки, локус леса, болота, тундры. Исследовательница приходит к справедливому выводу о том, что устойчивые элементы «северного текста» «отличаются ярко выраженным мифопоэтическим характером и являются тем смысловым уровнем, на котором эксплицируется представление об устойчивости русской национальной картины мира в ее архаическом (неизменном) варианте» [2, с. 19]. На примере северного очерка С.Н. Дурылина «За полуночным солнцем» (1911–1912) и неопубликованного Водлозерского дневника 1917 г.[3] можно говорить о том, что смысловое ядро дурылинского «северного текста» выражает особенности национального самосознания. В современном литературоведении этими аспектами занимается этнопоэтика, которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур» [8, с. 9]. Ее развитие аргументировал В.Н. Захаров [7].

В работах отечественных литературоведов, опубликованных в последнее десятилетие, можно выделить два подхода к данной проблеме. Во-первых, в качестве определяющего для этнопоэтики фактора рассматривается фольклоризм — ориентация писателей на поэтику и жанры устной народной словесности, а также переработка ими отдельных элементов фольклора [6]. Для обозначения «стилевых и сюжетно-повествовательных координат изображаемого фольклорного мира» В.М. Гацак предложил термин *этнопоэтические константы* [3, с. 7].

Во-вторых, в качестве важнейшего аспекта национального своеобразия русской литературы рассматривается «православный подтекст» [7] или «православный код» [10, с. 267] произведений; именно он осмысляется как центральный предмет этнопоэтики [7]. Таким образом, можно сказать, что семиосфера «северного текста» активно изучается литературоведами,

3 Дурылин С.Н. «Олонецкие записки (по этнографии, фольклору и археологии)». Тетрадь с записями во время путешествия по Олонецкому краю, дневниковыми записями. 171 л. (РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 293).

однако, как нам представляется, системное описание этого сверхтекста еще впереди. Практически не вошли в поле внимания исследователей-литературоведов и очерки С.Н. Дурылина о севере, хотя они, несомненно, интересны как в художественном отношении, так и в научном: С.Н. Дурылин открыл Кандалакшский вавилон, доисторический архитектурный памятник, и описал его в одноименном очерке (памятник охраняется государством по настоящее время).

Не менее важным и значимым для осмысления особенностей восприятия С.Н. Дурылиным севера является неопубликованный Водлозерский дневник, написанный летом 1917 г, во время последней поездки на север, в которой участвовали братья Чернышовы, И. Ильинский, Г. Мокринский, а также брат С.Н. Дурылина — Георгий. Сам документ представляет собой записи (с 13 июля 1917 г. по 3 мая 1918 г.) карандашом и чернилами в тетрадь в твердом переплете синего цвета, в линейку. Размер тетради: 22x18 толщиной 1,8 см. На тетради надпись: «Для Археологического института (орфография автора)». В документе 171 лист, вся тетрадь заполнена. В тексте есть исправления, но, безусловно, это беловой автограф, а не черновик. Некоторые листы вырваны, в тетради есть также рисунки С.Н. Дурылина.

Дневник является ярким комментарием к опубликованному очерку «За полуночным солнцем» (1911–1912) и одновременно его продолжением. Таким образом, этот очерк, в котором доминирует художественное начало, можно сравнивать с дневником, в котором доминирует документальность. Однако оба жанра — очерк и дневник — относятся к документальной литературе, в основу которой положен факт, реальное впечатление. Дневник в литературоведении стал исследоваться значительно позже, чем очерк, так как опора на факт и документ, составляющая жанровую основу дневника, практически исключает творческую фантазию писателя и вымысел. Как отмечал А.Г. Коваленко, «противоречивость скрыта в самом сочетании слов. <...> Указанное противоречие лишь отчасти снималось другим словосочетанием, “художественно-документальная литература”, также ставшим привычным для критических и литературоведческих работ 1970-х годов, однако вовсе не решившим до конца вопрос о жанровом статусе явления» [12, с. 171]. Поэтому Л.Я. Гинзбург справедливо считала дневник промежуточным жанром [4], а А.Г. Тарковский относил его к мемуарной прозе, как и воспоминания [18]. Напротив, В.Д. Оскоцкий высказывает мысль о том, что

дневник является самостоятельной жанровой формой [15, с. 5]. Это доказывают и монографические труды О.Г. Егорова [9, с. 68], который рассмотрел особенности жанровой формы дневника, метод, стиль, хронотоп, разновидности дневниковой формы.

Все сказанное ставит соответствующие задачи перед исследователем Водлозерского дневника С.Н. Дурылина: проанализировать текст с функциональной точки зрения, рассмотреть особенности жанровой формы и жанрового содержания, попытаться на основе текста дневника воссоздать образ автора.

Функционально северный дневник С.Н. Дурылина интересен тем, что это путевой очерк о севере, в котором автор описывает не только исторические значимые ландшафты, но и обычаи северян. В нем автор, с одной стороны, раскрывает сокровенный опыт переживания увиденного на севере, а с другой — этот текст отличает и объективизация описанного, так как записки, согласно помете в документе, предполагалось сдать в Археологический институт. Пользуясь терминологией О.Г. Егорова, дневник можно считать экстравертивным и интровертивным одновременно. Е.В. Глухова также отмечала тенденцию к определенной деструктуризации формы дневника в XX в., которая прежде всего «связана с нарушением интимности, как одной из доминирующих характеристик» [5, с. 788]. Это и прослеживается в данном случае. Наблюдается осцилляция жанровой формы за счет включения в текст дневника записей Г. Мокринского и Н. Чернышова, собственных выписок из книг и размышлений над прочитанным, собранных записей северного фольклора. Благодаря этому дневник становится не только интимным, но и общественным явлением.

Подобные черты в целом отличали документальную литературу XX в., у авторов «присутствует некий отстраненный взгляд хроникера, умеющего подняться над индивидуальным и частным в своей судьбе и запечатлеть время во всей его сложности и многообразии» [14, с. 41]. Дневник С.Н. Дурылина не является в данном случае исключением: своей попыткой написать записки о севере «для многих» уже обусловливается объективное начало, желание увидеть север не только собственными глазами, создавая текст «для себя», но и создать некое правдивое «свидетельство» для остальных, возможно, не бывавших на севере. Хотя данный вопрос можно считать дискуссионным, так как, например, давая определение дневниковому жан-

ру, А. Зализняк считает, что «дневник — это текст, который пишется не для публикации (я имею в виду “настоящий” дневник, а не дневник как жанр художественной литературы); опубликованный дневник — уже нарушает границы жанра» [11].

Очень важно для понимания содержания дневникового жанра в данном случае то, что это первый дневник С.Н. Дурылина, созданный на основе подневных записей в июле — августе 1917 г., дневник так называемого периода инициации, что обусловило еще одну важную его функцию — «духовного хронографа». Сквозь текст путевых заметок с описанием ландшафта, мест, спутников и друзей автора мы можем отчасти проследить сложный вектор духовного поиска, поиска ответов на вопросы, которые станут для С.Н. Дурылина главными: есть ли Бог и бессмертие? Каков сокровенный лик России и русский характер? Это дневник **становления личности**. Образная система Водлозерского дневника также призвана дать ответы на эти внутренние вопросы. Недаром в ней резче разведены и обозначены контрасты: космос и хаос, сакральное и профанное в таком порядке и соотношении, которое раскрывает особенности русского менталитета, русской народности и русского национального характера. Из всего увиденного на севере юный С.Н. Дурылин отбирает своим сознанием именно эти факты, которые дают ответы на поставленные бытийные вопросы. Этим текст Водлозерского документа отличается от традиционного путевого дневника (например, Н.П. Погодина), в котором доминирует взгляд хроникера. Кроме путевых записей, автор отвлекается на размышления о литературе, заносит выписки из записанных книг и публикует впечатления своих спутников.

Например, одной из главных для наблюдения и занесения в свой дневник сведений является довольно интересная особенность: вера северян в Бога, в Абсолют и почти постоянное прибегание к услугам колдунов и прорицателей. Е.А. Агеева, впервые обратившая внимание на этот дневник, приводит в своей статье [1] текст записки иерея Александра Громцова, адресованной С.Н. Дурылину с пожеланиями посещения тех мест на севере, в частности в Олонецкой губернии, которые Громцов безусловно считает «гениями» места. Советует посетить Водлозерье — древнейший культурный район русского севера, заселенный человеком 8–9 тыс. лет назад, в котором находятся археологические памятники времен мезолита и неолита. Сейчас это территория Республики Карелия и Архангельской области, на

которой создан в 1991 г. уникальный Водлозерский национальный парк. Приведем текст записки:

> Водлозеро отстоит от Пудожа в 57 верст. Дорога тянется по направлению к северу глухим лесом. В 16-ти верстах от Пудожа находится земская почтовая станция Сумозеро. Отсюда до Водлозера 41 верста. На половине пути устроена земская станционная квартира, где дают непродолжительный отдых лошадям, чтобы потом следовать на Водлозера. Станцией в дер. Куго-наволоке оканчивается тракт. Придется садиться в лодки и ехать до дер. Канзанаволок, где находится волостное правление. Водлозеро — весьма древнее поселение новгородцев. Чрез него новгородцы вели торговлю с Белым морем. Все остальные поселения, как то: Старая Пудога, Тапа, Кулгала — были приписываемы к Водлозерскому стану. В 12 веке новгородский князь, кажется Георгий Всеволодович, идет на Заволочье походом против Чуди чрез Водлозерский стан. Одна из деревень Пречистенского прихода, а именно «Вама» есть имение Марфы Посадницы. Старинные мосты на Волотове, по мнению многих, — это место перетягивания судов новгородцев. Деревня Пречистенского прихода Рагнозеро известна со времен Василия Темного; Былина о богатыре Рахке Рагнозерском. На Водлозере многие деревни, заливы, острова имеют чудские названия: Куга-Наволок, Канза-Наволок, Пельг-остров, Кива-Салма, Коско-Салма. На пути из Куганаволока к Канзанаволоку есть остров Кинг-остров, на нем, по преданию, происходила битва новгородцев с чудью, здесь находили обломки оружия. После поражения чудь удалилась в северную часть озера, где центром был Илам-остров недалеко от дер. Гостнаволока. Почти на середине озера стоит Ильинский погост. На погосте одна церковь с двумя приделами. Помнится, есть древняя икона муч. Христофора с собачьей головой (предание в свое время напишу). Есть и другие иконы. Возвращаясь обратно, необходимо посетить южный погост — Пречистенский. Для полного впечатления небезынтересно проехать посередине озера. Очень интересное местечко — Пачес-гора. По преданию, здесь хотели устроить погост и церкви, но какая-то неведомая сила относила плоты с лесом к острову, где ныне Пречистенский погост. Это сочли за особое предзнаменование и решились устроить погост и церкви, где он и сейчас стоит. На Пречистенском погосте, окруженном с северной стороны древним еловым лесом, построены две церкви. Одна древняя, уже очень ветхая, предназначенная к

> разборке ввиду невозможности ремонта. В ней много старинных икон. В алтаре 12-ти апостолов, Софии премудрости Божией, Соловецких чудотворцев, Страшного суда и надпись в паперти, писаная вязью. По мнению нескольких путешественников, этот погост был складочным местом товаров у новгородцев, торговавших чрез Волотово с Белым морем. Небезынтересно посетить так называемый Белый остров, находящийся на Матка-Лахте, с древней часовней и неизвестной при ней одинокой могилой. Глубокой непроницаемой тайной веет от этой могилы и часовни. Говорят, это был раскольничий скит. По моему мнению, самое замечательное место по своей давности в Водлозере — это часовня на Белом острове. И Илам-остров. Я на нем, Иламе, был уже давно — может быть, многое уже там развалилось. Во всяком случае, на него нужно бы обратить внимание. На этом острове когда-то кипела жизнь[4].

Как видим, в записке священника обозначаются исторически значимые места (Илам), поселения Водлозерья и места сакральные, церкви Ильинского и Пречистенского погоста, часовня на Белом острове, будто бы содержащие некое особое, мифологическое знание об этих землях. С.Н. Дурылин совету последовал и в дневнике отобразил историю посещения этих мест, но в записях сразу же отмечал и иное, а именно пристальный интерес северного человека к силе нечистой, воплощенной в образах колдунов. Конечно, священник не мог рекомендовать обратить внимание на данную особенность, однако именно такой отбор фактов требует отдельной рефлексии интерпретатора. Исследователи, например упоминавшаяся Е.А. Агеева, этот факт отмечали, однако подробно не пытались объяснить (видимо, ставя перед собой другие исследовательские задачи). Обычно ученые, затрагивавшие северную тему, указывали на то, что север воспринимался С.Н. Дурылиным как место переживания встречи с Абсолютом (В.Н. Торопова) или как пространство, где открываются пути в Незримый Град (А.И. Резниченко). Да, действительно, С.Н. Дурылин, говоря о севере, отмечал, что «здесь ангел пролетел над водами»[5]. Поэтому в дневнике одной из главных тем является тема обретения человеком религиозной веры, в частности,

4 Записка священника Громцова о древностях в Пудожском уезде (Национальный архив Республики Карелия (НА РК). Ф. 29. Оп. 9. Д. 17. Л. 10–11 об.

5 Буткевич Т.А. «Воспоминания о Сергее Николаевиче Дурылине». Очерк (МА МДМД. Фонд С.Н. Дурылина. КП 611/28. Л. 62).

православия. Однако Бог и встреча с Абсолютом происходят почти всегда посредством описания победы над нечистью, воплощенной в демонических образах колдунов, водяных, домовых и т. д. Поэтому эпическая тема описания северной земли в дневнике тесно связана с темой лирической, представляющей путь поиска веры, опыт самостояния человеческой души на пути к Абсолюту. Такое своеобразие тематики обусловило и специфику хронотопа дневника: локальный хронотоп, описывающий факты, местность сопрягается с психологическим. Поэтому его можно считать дуальным или смешанным.

Первые записи С.Н. Дурылина отнюдь не о церквях и святых угодниках Савватии и Зосиме Соловецких, но о водяном Выгострова, «который любит табак»[6] и «яиц любитель»[7], т. е. о вполне человеческом облике демонического существа, которое «принимает и вид окуня»[8]. Для достоверности автор указывает, что эту историю поведал ему сам о. Александр Громцов. В первой же записи от 13 июля 1917 г. путешественник упоминает о колдуне Корнилии, который живет в маленькой деревушке Выгострова. При описании Корнилия автор не только упоминает, каким почетом все еще пользуется колдун у народа (он непременный участник свадеб, дает «отпуск» скотине перед весенним выпасом, по заговорам Корнилия ищут заблудившихся в лесах), но и обращает особое внимание на общение Корнилия с трансцендентным: «Он не скрывает, что знается с темной силой. Ночью выходит в поле. С ним говорит. — И стоит в поле, и говорит, и разговаривает»[9]. Другой колдун, Павел, в отличие от Корнилия, разговорчивый и даже верующий, ходит в церковь, более того, автор указывает на то, что колдун учит заговорам и обращению к нечистой силе о. дьякона. Этот факт особо заинтересовал С.Н. Дурылина — в дневнике есть запись о том, что он попросил книгу заговоров у о. дьякона, завет которого запомнился юноше: «Верить в нечистого надо, а думать про него часто — не нужно: вред от этого»[10]. Эти факты определяют круг раздумий молодого С.Н. Дурылина: во что верить, в чем онтологические корни веры и колдовства, как Бог побеждает дьявола. Эти образы северного фольклора вполне традиционны для литературы о севе-

6 РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 2.
7 Там же.
8 Там же.
9 Там же. Л. 4.
10 Там же. Л. 6.

ре, однако у писателя они имеют другую функцию. Его наиболее волновала мысль о причинах соединения, сплетения в одном и том же человеке этих двух вер — в сакральное и в дьявольское. Эти мучительные размышления он отразил в очень емком по содержанию высказывании:

> О как реально здесь это русское «Бог спас», да Бог, только Бог, но человеку нечего принижать себя, до очевидности нечего. Человек здесь между тем и этим, между Богом и врагом, и льнет к тому или другому, а бывает и к обоим. Поп и колдун надобен, поп больше, гораздо больше. Колдун поменьше, но тоже надобен, — и какие здесь попы! Всей бы России таких: он и пахарь, он и косец, он и ловец, он и гребец, он «свой» — свой не только мужику, он и скотинке свой, и озеру свой, ярко цветной северной пожне свой, а уж храму столетнему деревенскому, кондовому, с древними иконами, со скрипучей тяжелой дверью, с Николой Можайским, всяческим заступником — он из своих-то свой. Ему крестить, попахать — не легче, чем пожню скосить[11].

В этом размышлении и своеобразный юношеский символ веры, и глубокие по смыслу заключения об особенностях русского характера, жажде Бога и стремлении к нему и обольщении демоническим, низменным. Об этом ранее свидетельствовал и Ф.М. Достоевский, говоря о борьбе двух идеалов, идеала Мадонны и идеала содомского в душе русского человека:

> Красота — это страшная и ужасная вещь! <...> Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой [19, с. 100].

11 Там же. Л. 17–17 об.

Извечная разорванность русского сознания между тьмой и светом, космосом и хаосом стала той экзистенциальной внутренней темой, которая раскрыта на страницах дневника. Возможно, именно во время этой северной поездки С.Н. Дурылин убеждается в «реальности» этого нечистого, о котором и говорил о. дьякон так как многочисленные рассказы в дневнике о старушках и обитателях Водлозерья, заблудившихся в лесу, описываются как факты действия злой силы, которая персонализируется: леший, лесовик, хозяин и т. д. Принцип контраста, контрастного описания то элементов сакрального космоса, то профанного начала — композиционная ось дневника, которая отображает русскую картину мира или национальный образ мира. Бог и дьявол не просто контрастно разведены в тексте дневника, С.Н. Дурылина интересует наиболее всего ситуации одоления демонской силы силой Божьей, воплощенной в помощи святых угодников, молитв. Автора интересуют не столько проблемы нравственной испорченности человека, сколько именно вопросы веры в *реальность потустороннего мира*, способы общения с этим миром. В части под названием «Ильинский погост» (этот погост автор посетил по совету о. Александра Громцова) он записывает его устные рассказы об одолении демонской силы: дом Громцовых по свидетельству о. Александра по ночам посещали демоны в виде призраков, умерших родственников, например о. Ивана. От видений-явлений удалось избавиться только в 1903 г. с помощью св. Серафима Саровского, который также персонифицирован: «...старичок маленький, горбатенький, с котомкой, весь белый, на посох опирается <...> и проговорил: “Оставь их! Не ваш тут дом! Что вам тут делать?”»[12]. В сниженном, несколько комическом варианте та же коллизия имеется в виду, когда автор рассказывает о тяжбе и ссоре Пречистенского водяного и Ильинского, которых рассудила Божья Матерь: одного отправила в дальние леса, «за царя», а второго на Лимозеро, «где он и сгинул». Образы северного фольклора, существующие как персонажи, таким образом, также персонифицированы. Эпический, горизонтальный сюжет начинает пронизывать духовная вертикаль, образующая свой мистический образный ряд, принадлежащий как реальности, так и духовному миру, миру веры, которую пытается обрести писатель. Время также течет не только линейно, ведь «гости» из вечности нарушают его привычное тече-

12 Там же. Л. 14.

ние. «Застывшее время» как метафорически реализованная вечность выражает, на наш взгляд, и особое ощущение сакральности северной земли, где писателю открылся сокровенный лик России.

Здесь композиционно не только колдуны противопоставлены священникам, но и элементы ландшафта, птицы, звери также отнесены к тем или иным полюсам, представлены автором в определенном символико-мифопоэтическом ключе, поэтому их вполне можно считать этнопоэтическими образами или элементами. Поэтому слово писателя нагружено не столько эмоционально, сколько аналитически и, как увидим, художественно. К художественным удачам относится и «запечатление» лебедя.

Описанию лебедя повествователь посвящает в дневнике специальную заметку. Лебедя С.Н. Дурылин относит почти к священным птицам, ведь «убить лебедя — грех», лебедь как трубач своими кликами «бравший самые нежные и чистые звуки, чистые, как утро, к которому они относились, но они были и мужественны, и беззадержно вольны вместе с тем: никто, никто так не славит бога — так чисто, вольно, и благородно-мужественно»[13]. Вспоминает С.Н. Дурылин и А.С. Пушкина, которому являлась муза «при кликах лебединых». Лебедь образно символизирует духовную жажду русского человека, самые высокие его устремления, истинное творчество. Поэтому автор объективирует субъективные и личные оценки, приводя народную, а значит, и национальную точку зрения: «“Белая лебедушка”, поступь лебединая, шея лебединая — это лучшие доказательства величайшей эстетической зрелости русского народа»[14]. Приведенные фрагменты свидетельствуют о том, что автор оперирует не только аналитически нагруженным, но и эстетически значимым словом. Это наиболее наглядно в той части дневника, которая посвящена описанию поездки на Белый остров. Об острове, как мы уже упоминали, рассказал С.Н. Дурылину о. Александр Громцов, назвав его одним из самых замечательных мест Водлозерья. Выделяет его и С.Н. Дурылин.

Здесь хроникер, участник событий уступает место художнику и писателю. Ведь все описанное С.Н. Дурылиным на острове (природа, таинственная загадочная древняя часовня и неизвестная могила), конечно же, соответствует виденному, но сразу же превращается и в художественное повествование,

13 Там же. Л. 17.
14 Там же. Л. 18.

эстетически значимый текст. Такой текст, по мнению Ю.М. Лотмана, должен быть «семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на такую организацию» [13, с. 203]. Эстетический код составляет хронотоп, символика названия острова, символика цвета.

Хронотоп здесь подчеркнуто сакрализован, увиденное описывается одновременно взглядом путешественника и богомольца, ощущающего космос пространства гораздо более, чем в других частях дневника, на что сразу же обращаешь внимание. Это и запись очевидца, и впечатление души, в котором слышна авторская интенциональность. Причем С.Н. Дурылин сразу же пробует объективировать описанное:

> Да, твердо, решительно, крепко оберегается народом неприкосновенность острова и всего, что есть на нем, от ягодки <...> до часовни и ели. Остров для народа святой, неприступный, неприкосновенный, заповедный. Эта поразительная твердость всеобщего здесь обожения, — даже у молодежи, у детей[15].

На святость и особое отношение к нему северян указывает и название — Белый, или Воскресенский. Хотя центром притяжения на острове является часовня, в которую идет народ «свечку поставить», хранителями острова и настоящими персонажами становятся ели — «цари острова».

> Остров — сплошной гребень лесов. До того стройны, до того высоки, тихи и остры, темны и молчаливы его ели, что кажутся они кипарисами, выросшими на острове среди глубокого, нерушимого, ничем не обремененного покоя. <...> в каком-то предуказанном высоком согласии растут его ели. Как он высок, тих и недоступен! <....> на десятки верст нет другого, похожего клочка берега. Белый остров узнаешь сразу и никогда не спутаешь ни с чем другим. Что-то прекрасное, но и строгое, и неприступное есть в нем, как будто какой-то чертой отгорожен он ото всего другого[16].

Эта черта и есть ощущение особой святости острова, это и есть его «душа». Поэтому, как замечает маленькая спутница автора, Тася, «елочки

15 РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 74.
16 Там же. Л. 78.

будто все с крестиками наверху»[17]. И она, конечно, по мысли автора, «права», так видят и ощущают космос духовного пространства острова и герои. Ведь они подготовлены уже к такому восприятию рассказами местных жителей о святости острова: это и предания о невидимых угодниках, которые каждое воскресение по водам ходят к заутрене на Пречистенский погост, и рассказы стариков и старух о том, что даже взять деревце с Белого острова большой грех. Рассказанное северянами совпадает с увиденным автором и его спутницей Тасей.

Особое внимание путников привлекает часовня, построенная несколько веков назад то ли уединенными отшельниками, то ли монахами, оставшимися без монастыря, — неизвестно. С.Н. Дурылин подробно описывает убранство часовни, кресты, иконы, архитектуру. Но более всего выделяет ее значение для современных жителей острова. Особая любовь северян к часовне символизирует для автора никогда не умирающую тягу русского человека к праведной жизни. Ведь часовня — народная святыня, посещая которую можно «соучаствовать в праведной жизни». Таким образом, картины, изображающие Белый остров, оказываются наделенными символическим потенциалом, образ часовни становится способным к «самодвижению», оказываясь символом сакрального топоса северной земли, ассоциирующегося с жаждой праведности, стремления к ней русского человека. С.Н. Дурылин, используя возможности жанровой формы дневника, пишет об этом прямо, выражая свою мировоззренческую позицию. Как указывают исследователи, жанр дневника позволяет это: «У нового жанра то преимущество, что ему дано добывать глубинные пласты, залежи психологии, правды народной жизни открытым способом» [14, с. 61]. Этим путем проходит сам автор, Водлозерский дневник становится и «духовным хронографом», а не только записями для Археологического института.

Наверное, именно это, способность жить на севере естественной жизнью, тихой, уединенной, в мире с природой и окружающими, дало возможность и автору, как он сам указывал, увидеть «красоту русской народности» и сокровенный лик Руси. Это ощущение и чувствование дал только север, поэтому северные путешествия так важны для изучения и рассмотрения этапов формирования мировоззрения писателя и осмысления особенно-

17 Там же.

стей его творческой манеры, стиля и метода, которым становится «реализм в высшем смысле». Дурылин-мифомыслитель периода создания очерка «За полуночным солнцем» (1911–1912) становится в дневнике духовным реалистом. Поэтому дневник не укладывается в жанровое определение «путевой», его значение гораздо шире, это и дневник *становления личности*, и попытка создания автором-летописцем (по терминологии Е.М. Криволаповой) повествования об особенностях *русского национального характера* и *русской картины мира*.

Список литературы

Исследования

1 *Агеева Е.А.* Водлозерские записки С.Н. Дурылина: темы, сюжеты, наблюдения // Творческое наследие С.Н. Дурылина. Сб. статей. М.: Совпадение, 2016. Вып. 2. С. 104–121.

2 *Галимова Е.Ш.* Поэзия пространства: образы моря, реки, леса, болота, тундры и мотив пути в Северном тексте русской литературы. Архангельск: КИРА, 2013. 128 с.

3 *Гацак В.М.* Этнопоэтика и традиция. М.: Наука, 2004. 431 с.

4 *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 414 с.

5 *Глухова Е.В.* Об эволюции дневникового жанра // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 786–807.

6 *Далгат У.Б.* Этнопоэтика в русской прозе 20–90-х гг. XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 210 с.

7 *Захаров В.Н.* Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 5–31.

8 *Захаров В.Н.* Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 1. С. 5–12.

9 *Егоров О.Г.* Дневники русских писателей XIX века. Исследование. М.: Флинта; Наука, 1999. 285 с.

10 *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. 287 с.

11 *Зализняк А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html (дата обращения: 02.05.2020).

12 *Коваленко А.Г., Гурска К.* Эстетика документа в художественно-документальной прозе («Голоса Утопии» С. Алексиевич) // «От Чехова до Бродского»: эстетиче-

ские и философские аспекты русской литературы XX века (К 90-летию Л.А. Колобаевой). М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 2019. С. 171–182.
13 *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия художественная литература // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 203–216.
14 *Местергази Е.Г.* Документальное начало в литературе XX века. М.: Флинта; Наука, 2006. 160 с.
15 *Оскоцкий В.Д.* Дневник как правда // Вопросы литературы. 1993. Вып. V. С. 3–58.
16 Северный текст как Логосная форма бытия русского севера / сост., отв. ред. Е.Г. Галимова, А.Г. Лошаков. Архангельск: Имидж-Пресс, 2017. 389 с.
17 Северный текст русской литературы. Архангельск: Поморский ун-т, 2009. Вып. 1 / сост, отв. ред. Е.Г. Галимова. 189 с.
18 *Тарковский А.Г.* Русская мемуаристика XVII — первой половины XIX в.: от рукописи к книге. М.: Наука, 1991. 288 с.

Источники

19 *Достоевский Ф.М.* Полн/ собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14: Художественные произведения. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. 516 с.

References

1 Ageeva, E.A. “Vodlozerskie zapiski S.N. Durylina: temy, siuzhety, nabliudeniia” [“S.N. Durylin’s Vodlozero Notes: Themes, Plots, Observations”]. *Tvorcheskoe nasledie S.N. Durylina* [*Creative Heritage of S.N. Durylin*], vol. 2. Moscow, 2016, pp. 104–121. (In Russ.)

2 Galimova, E.Sh. *Poeziia prostranstva: obrazy moria, reki, lesa, bolota, tundry i motiv puti v Severnom tekste russkoi literatury* [*Poetry of Space: Images of Sea, River, Forest, Swamp, Tundra and the Motif of the Path in the Northern Text of Russian Literature*]. Arkhangel’sk, KIRA Publ., 2013. 128 p. (In Russ.)

3 Gatsak, V.M. *Etnopoetika i traditsiia* [*Ethnopoetics and Tradition*]. Moscow, Nauka Publ., 2004. 431 p. (In Russ.)

4 Ginzburg, L.Ia. *O psikhologicheskoi proze* [*On Psychological Prose*]. Moscow, Intrada Publ., 1999. 414 p. (In Russ.)

5 Glukhova, E.V. “Ob evoliutsii dnevnikovogo zhanra” [“On the Evolution of the Diary Genre”]. *Poetika russkoi literatury kontsa XIX — nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza* [*Poetics of Russian Literature of the Late 19th — Early 20th Century. Dynamics of the Genre. Common Issues. Prose*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 786–807. (In Russ.)

6 Dalgat, U.B. *Etnopoetika v russkoi proze 20–90-kh gg. XX veka* [*Ethnopoetics in Russian Prose of the 1920–1990s*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 210 p. (In Russ.)

7 Zakharov, V.N. “Pravoslavnye aspekty etnopoetiki russkoi literatury” [“Orthodox Aspects of Russian Literature Ethnopoetics”]. *Evangel’skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov* [*The Evangelical Text in Russian Literature of the XVIII–XX Centuries*], issue 2. Petrozavodsk, 1998, pp. 5–31. (In Russ.)

8 Zakharov, V.N. “Russkaia literatura i khristianstvo” [“Russian Literature and Christianity”]. *Evangel’skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov* [*The Evangelical Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries*], issue 1. Petrozavodsk, 1994, pp. 5–12. (In Russ.)

9 Egorov, O.G. *Dnevniki russkikh pisatelei XX veka. Issledovanie* [Diaries of Russian Writers of the 20th Century. Study]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 1999. 285 p. (In Russ.)

10 Esaulov, I.A. *Kategoriia sobornosti v russkoi literature* [*The Category of Sobornost in Russian Literature*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 287 p. (In Russ.)

11 Zalizniak, A. “Dnevnik: k opredeleniiu zhanra” [“Diary: Defining the Genre”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6, 2010. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html (Accessed 02 May 2020). (In Russ.)

12 Kovalenko, A.G., Gurska, K. “Estetika dokumenta v khudozhestvenno-dokumental’noi proze (‘Golosa Utopii’ S. Aleksievich)” [“Aesthetics of the Document in Fiction and Documentary Prose (‘Voices of Utopia’ by S. Alexievich)”]. *“Ot Chekhova do*

Brodskogo": esteticheskie i filosofskie aspekty rucskoi literatury XX veka (K 90-letiiu L.A. Kolobaevoi) [*"From Chekhov to Brodsky": Aesthetic and Philosophical Aspects of Russian Literature of the 20th Century (To the 90th Anniversary of L.A. Kolobaeva)*]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2019, pp. 171–182. (In Russ.)

13 Lotman, Iu.M. "O soderzhanii i strukture poniatiia khudozhestvennaia literatura" ["On the Content and Structure of the Concept of Fiction"]. Lotman, Iu.M. *Izbrannye stat'i* [*Selected Articles*], vol. 1. Tallin, Aleksandra Publ., 1992, pp. 203–216. (In Russ.)

14 Mestergazi, E.G. *Dokumental'noe nachalo v literature XX veka* [*Documentary Basis in Literature of the 20th Century*]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2006. 160 p. (In Russ.)

15 Oskotskii, V.D. "Dnevnik kak pravda" ["Diary as the Truth"]. *Voprosy literatury*, vol. V, 1993, pp. 3–58. (In Russ.)

16 *Severnyi tekst kak Logosnaia forma bytiia russkogo severa* [*Northern Text as a Logos Form of Existence of the Russian North*], comp., ed. E.G. Galimova, A.G. Loshakov. Arkhangel'sk, Imidzh-Press Publ., 2017. 389 p. (In Russ.)

17 *Severnyi tekst russkoi literatury.* [*Northern Text of Russian Literature*], vol. 1, comp., ed. E.G. Galimova. Arkhvngel'sk, Pomeranian State University Publ., 2009. 189 p. (In Russ.)

18 Tarkovskii, A.G. *Russkaia memuaristika XVII – pervoi poloviny XIX v.: ot rukopisi k knige* [*Russian Memoiristics from the 17th to the First Half of the 19th Century: from Manuscript to Book*]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 288 p. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«…И ВАМ ТЕПЕРЬ ОСТАЕТСЯ НА МАШИНКЕ ПИСАТЬ ИЛИ ПРОДАВЩИЦЕЙ К МЮРУ-МЕРИЛИЗУ»: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РАССКАЗА А.Н. ТОЛСТОГО «БЕЗ КРЫЛЬЕВ (ИЗ ПРОШЛОГО)»

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 01 апреля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-406-421

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-78-10100)

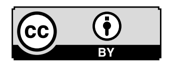
Аннотация: На примере дневниковых записей А.Н. Толстого 1911–1914 гг. и художественных текстов рассматривается актуальный в начале XX в. «женский вопрос». В статье применяются биографический, социокультурный и текстологический подходы к изучению текстов писателя. Проведенный анализ периодики и изучение социокультурной жизни начала века приводят к выводу о том, что «женский вопрос» и судьбы конкретных женщин оказали большое влияние на проблематику рассказа «Маша». Текст рассказа, опубликованный в журнале «Заветы» в 1914 г., А.Н. Толстой готовил для издания в томе 5 Сочинений (1914). Основное направление правки было связано с образом главной героини, ушедшей от мужа и блуждающей по вечерней Москве женщины. Автор сократил ряд деталей, которые характеризовали ее как легкомысленную дамочку, героиню трагикомедии или фарса. В начале 1927 г. А.Н. Толстой вновь вернулся к рассказу: он полностью его переработал и изменил название («Без крыльев (Из прошлого)»). Наряду с изменением названия, был переписан практически весь текст рассказа, в результате чего из трагикомедии «Маша», из смешения фарса и драмы А.Н. Толстой сделал трагедию одинокой молодой женщины — «без крыльев».

Ключевые слова: репрезентация «фемининного», «женский» мир, гендерные стереотипы, литература модернизма, творческая история текста, текстология.

Информация об авторе: Анна Сергеевна Акимова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0732-1854

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

Для цитирования: *Акимова А.С.* «…И вам теперь остается на машинке писать или продавщицей к Мюру-Мерилизу»: к истории создания рассказа А.Н. Толстого «Без крыльев (Из прошлого)» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 406–421. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-406-421



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

"…YOUR ONLY CHOICE NOW IS TO TYPE OR TO BE A SELLER AT THE MUIR AND MIRRIELEES": ON THE CREATIVE HISTORY OF A.N. TOLSTOY'S SHORT STORY *WITHOUT WINGS* (*FROM THE PAST*)

© 2021. Anna S. Akimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 01, 2020
Approved after reviewing: May 25, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Acknowledgements: This study was carried out at IWL RAS with a grant from the Russian Science Foundation (project №19-78-10100).

Abstract: "Female issue" probed on the example of A.N. Tolstoy's diaries for 1911–1914 and his fiction in the article. The biographical, socio-cultural and textological methods were used to describe the writer's texts. The analysis of periodical and the study of social and cultural life of the early 20th century led to the conclusion that the "female issue" and fates of real women had a great influence on the issues of the short story *Masha*. The text of the story was published in the *Zavety* journal in 1914, later Tolstoy prepared it for publication in volume 5 of his *Works* (1914). The main direction of his corrections was connected with the main character who left her husband and strolled the evening city. The author reduced some details which characterized her as a frivolous lady from tragicomedy or farce, and replaced real names and images with more common things. Tolstoy rewrote the story in 1927. He changed the title (*Without Wings (From the Past)*) and corrected all characters. As a result the genre of tragicomedy was transformed into tragedy of a lonely young woman "without wings."

Keywords: constructs of femininity, 'woman's' world, gender stereotypes, Modernism, creative history of text, textual criticism.

Information about the author: Anna S. Akimova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0732-1854

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

For citation: Akimova, A.S. "'…Your Only Choice Now is to Type or to Be a Seller at the Muir and Mirrielees': on the Creative History of A.N. Tolstoy's Short Story *Without Wings (From the Past)*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 406–421. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-406-421

Проблема пола и брака, широко обсуждавшаяся представителями образованной элиты после выхода романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (1878) и повести «Крейцерова соната» (1890) и вызвавшая религиозно-философские дискуссии в начале XX в. (подробнее см.: [7, с. 223–225]), интересовала и А.Н. Толстого. Внимание писателя к «женскому вопросу» могло быть обусловлено личными мотивами: история матери писателя, графини Александры Леонтьевны Толстой, «самарской Анны Карениной», ушедшей от мужа, графа Н.А. Толстого, к земскому служащему, дворянину А.А. Бострому, обсуждалась в обществе. Как пишет исследователь жизни и творчества А.Н. Толстого З.В. Стрелкова, «моральный дух влюбленных и сознание значимости их поступка для эволюции общественных отношений помогали Александре Леонтьевне и Бострому переживать пересуды и осуждения <…>. Если Бостром, как земский деятель, был еще востребован обществом, то Александра Леонтьевна предпочитала не торопиться с возвращением в самарское общество и не стремилась напоминать о себе» [6, с. 304–305].

О внимании А.Н. Толстого к «женскому вопросу» свидетельствуют его дневниковые записи и произведения 1910–1914 гг. Впервые тема свободы царивших в начале XX в. нравов была затронута в неоконченном рассказе «Дом без мебели»[1], в котором инженер Красавин уличает в неверности свою жену Симу. В рассказе «Девушки» (1913) проблеме взаимоотношения полов посвящен разговор провинциальных барышень, читающих роман А.И. Гончарова «Обрыв» [1]. Главной героиней пьесы А.Н. Толстого «На-

1 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 43. 30 л. [1912].

сильники» (1913) стала незамужняя женщина, страховой агент, разъезжающая по отдаленным дворянским усадьбам.

Одна из первых записей А.Н. Толстого в дневнике, свидетельствующая о его интересе к проблеме пола, связана с выступлением Варвары Васильевны Архангельской, писательницы, автора книг по женскому вопросу (Проституция и проф. В.М. Тарновский. СПб., 1904; О регламентации проституции. СПб., 1904 и др.): «В редакции. Госпожа Архангельская и товарищи: “Женщина в нашем обществе занимает роль ночного горшка под кроватью своего мужа”. Все в таком роде. Студенты. Слушают, закрыв лица, чтобы понять, ни одного хлопка» [2, с. 294].

В другой записи, озаглавленной «Сон», речь идет о художнице Маргарите Васильевне Сабашниковой, жене друга А.Н. Толстого, поэта М.А. Волошина: «Марг<арита> Вас<ильевна> сняла комнату в публичном доме. Все время молится богу, утром у нее гости, и девки пьют кофе, который она благословляет» [2, с. 281]. Таким образом, замысел рассказа 1914 г. «Маша» об ушедшей от мужа женщине, блуждающей по городу и оказывающейся в публичном доме, может быть связан с этой дневниковой записью А.Н. Толстого.

Позднее, в апреле 1913 г., он пишет о хрупкой и беспомощной женщине: «Вообще о маленькой женщине, которая вся сделана из одного чувства, а все остальное лишь на поверхности» [2, с. 314], что также может быть соотнесено с возникновением замысла рассказа. Покинувшую дом героиню, Машу, в начале ее пути сопровождает профессионально интересующийся «женским вопросом» журналист, которому героиня признается в единственном желании — любить: «А вы скажите — куда я пойду? Я ничего делать не умею. На улицу? Пожалуй, пошла бы. Да вот мешает мне. Сейчас скажу, что мне мешает; я еще не любила ни разу, вот это. Думаю: а вдруг нечаянно встречу такое счастье, как во сне. Но чтобы встретить счастье — искать его нужно. Вот и думаю: значит, на улицу и так, чтобы всякий, кому понравлюсь, пусть ведет к себе: один из таких вдруг моим окажется... Верно я говорю, верно? А вы не думаете, что я-то иная тогда стану, ведь каждому все отдам, в каждом понадеюсь — уж не он ли?» [9, с. 33].

Целый ряд дневниковых записей А.Н. Толстого 1911–1914 гг. свидетельствует о том, что прототипом главной героини рассказа могла послужить актриса передвижных театров Валентина Владимировна Успенская

(домашнее прозвище «Валетка»), с которой писателя познакомил художник К.В. Кандауров в Коктебеле. Первая запись датирована 22 июня 1911 г.: «Валетка рассказала Соне жизнь. Из института вышла замуж. Была совсем наивна. Спустя пять лет ученик рисовальной школы поцеловал ей руку. Она, взволнованная, рассказала об этой измене мужу, на мужа такая чистота произвела большое впечатление, он рассказал, что изменял ей постоянно. Предложил условие — жить свободно, но только рассказывать. Вскоре одна барышня потребовала их развода. Они разошлись. Валетка уехала в Париж. Полюбила художника, жила как с мужем, кормила его, одевала; художник влюбился в танцовщицу <...> уехала в Петербург, поступила в бродячую труппу. Жизнь кончена. Она еще любит художника» [2, с. 296].

Героиня рассказа «Маша», как и Валетка, простодушна и честна с мужем, она признается в том, что позволила знакомому целовать руки. Узнав об этом, муж «принялся хохотать», а затем, растроганный ее глупостью, откровенно рассказал о своих многочисленных изменах. «После этого я долго хворала, и, наконец, мы условились быть совсем свободными» [9, с. 37], единственным требованием мужа, как и в случае с Валеткой, было «ничего не скрывать» (ср. в рассказе В.В. Успенской: «Предложил условие — жить свободно, но только рассказывать»). Этот договор нарушил мир и спокойствие в семье: Маша им «не могла воспользоваться, сколько ни заставляла себя, не могла и ему быть женой; тогда начался кошмар и ужасная ревность с его стороны» [9, с. 37], Притыкин же изводил себя и жену ревностью и подозрениями в неверности. Рассказ «Маша» начинается со сцены выяснения отношений между супругами, свидетелем которой становится живущий по соседству журналист.

Следующая запись в дневнике А.Н. Толстого от 26 июня 1911 г. также непосредственно связана с началом рассказа «Маша»: «Валетка пошла на бал, муж сказал: “Если я тебе дороже других, приходи в час” и тоже ушел в другое место. Валетка вернулась в три. Дома никого, темно. Вошла в залу, открыла электричество: на диване лежит муж, лицо белое, глаза закатились, приподнялся и запустил в Валетку канделябром, потом другим, она упала без чувств» [2, с. 297]. Сравним с описанием семейного конфликта в рассказе: «Все это началось со вчерашнего еще вечера. Маша уезжала на бал, а Притыкин, оставшись дома, сказал ей: “Приезжай не позже часу, иначе увидишь, что будет? Поняла?” Маша вернулась в четыре утра. Парадная

дверь была приокрыта. Не раздеваясь. Маша прошла в гостиную и зажгла свет. С дивана поднялся Притыкин, взял канделябр и, не спеша, бросил им в жену, но промахнулся» [9, с. 30].

Дальнейшее повествование — блуждание Маши по городу, ночь в доме писателя Хомутова, поиск жилья и публичный дом, куда героиню доставил ловкий извозчик, встреча с призрачным торговцем консервами и возвращение домой — прекрасно охарактеризовал критик начала XX в. А.А. Измайлов. В обстоятельной рецензии «Женская жизнь. — Без руля и без ветрил. (“Маша” гр. А.Н. Толстого)» в утреннем выпуске газеты «Биржевые ведомости» [8; перепечатана в: 12], он отмечал, что талантливый беллетрист схватил «роковое бессмыслие жизни, в частности, горечь женской доли, драму женщины, фатально ускользающей от рук идеалистов и романтиков и попадающей в сальные лапы пошляков и хищников» [8]. Описание встречи с одним из них, завсегдатаем дома терпимости, Базилем, также могло быть основано на занесенном в дневник А.Н. Толстого происшествии, озаглавленном «Рассказ Валетки»: «О встрече с американцем. Как поехали к нему, его лицо на извозчике. Она заснула на диване утомленная. Еще раз раскрыла глаза. Он, опершись на кулак подбородком, не мигая, глядел на нее. Валетка была в черном полумужском платье» [2, с. 305].

На тональность всего повествования о трагическом положении женщины в обществе могли повлиять приведенные в дневнике слова В.В. Успенской: «Сидели с Валеткой на скамейке. [Она] Вал<етка> говорила о судьбе женщины — плохо, если не хочешь примириться. А если примиришься — жить можно как-нибудь» [2, с. 298].

Таким образом, истории В.В. Успенской о своей жизни, записанные А.Н. Толстым в 1910-х гг., легли в основу опубликованного в 1914 г. рассказа «Маша», центральной темой которого становится проблема взаимоотношения мужчины и женщины и — шире — положение женщины в обществе. Это тонко уловил критик, написавший, что «в тяжелом недоумении автора перед загадками жизни есть правда», что Маша — нарицательное имя «тех тысяч Маш, что так же нескладно и похмельно, полусознательно и точно сквозь туман влачат свою жизнь», простое и банальное имя лишь подчеркивает «обыкновенность и будничность своей истории» [8]. Маша «безвольная, словно одурманенная, как сомнамбула», попадает «в новые мужские руки», — писал Измайлов, — «автор не очень льстит женщине, выставляя

этот тип невменяемого, плывущего по течению существа, руководимого, по-видимому, одним компасом — личного настроения» [8].

Текст рассказа, опубликованный в журнале «Заветы», А.Н. Толстой готовил для издания «Сочинений» [13]. Основное направление правки было связано с образом главной героини: автор сократил ряд деталей, которые характеризовали ее как легкомысленную и глупенькую дамочку, героиню трагикомедии или фарса. О своей жизни Маша говорит журналисту: «…я вышла замуж и думала: муж — значит навсегда» [9, с. 36], изменение конструкции предложения в «Сочинениях» усилилось безысходность положения молодой женщины, оказавшейся на улице, — «меня выдали замуж и я думала: муж — значит навсегда» [13, с. 218]. По сравнению с текстом журнальной публикации в «Сочинениях» был расширен ответ героини журналисту: вместо одной фразы «…и родных нет; никого; я и сама не знаю, отчего так долго могла жить с мужем» [9, с. 32] появилась ее история: «…и родных нет; никого; я не здешняя, завезли в Москву и вот… Я и сама не знаю, отчего так долго могла жить с мужем» [13, с. 214]. В исправленном для тома «Сочинений» тексте на просьбу журналиста рассказать ему о случившемся, «как подруге», Маша отвечала: «Как подруге? — проговорила Маша, здесь у меня ни одной подруги не осталось…» [13, с. 214]. В тексте журнала «Заветы» после исповеди Маши шли искренние слова утешения и сочувствия журналиста: «Нет же, нет, вы ужасно милая, нельзя себя доводить до такого отчаяния… Любовь-то вы двадцать раз заслужили… и придет она, я знаю, — сказал Иван Петрович» [9, с. 33], из которых автор оставил только первую фразу («Нет же, нет, вы ужасно милая, нельзя себя доводить до такого отчаяния… — сказал Иван Петрович» [13, с. 214]).

В контексте данной темы чрезвычайно важным становится образ журналиста-советчика. Женские журналы начала XX в. активно создавали образ новой женщины, раскованной и раскрепощенной. Исследователь женской беллетристики и дамских журналов этого периода, О.А. Симонова, говоря об образе блудницы в массовой литературе, отмечала: «Изменяется отношение к женщине, имеющей множество сексуальных связей. Если традиционно она порицалась как распутная и становилась изгоем общества, то в массовой литературе начала XX в. (Е.А. Нагродская “Гнев Диониса”, А.А. Вербицкая “Ключи счастья” и др.) подобное поведение героини одобряется автором. Свобода в сексуальных отношениях становится одной из

характеристик “новой женщины” <...> В феминистских журналах (“Женский вестник”, 1904–1917, “Союз женщин”, 1907–1909) проститутка становится основным объектом сочувствия авторов и частой героиней беллетристики, призванной обратить общественное внимание на проблему. В большей степени принадлежа сфере идеологии и пропаганды, чем искусству, феминистская беллетристика стала одним из инструментов борьбы за улучшение положения женщин. Облекая свои идеи в художественную форму, авторы демонстрировали непосредственную связь между официально одобренной проституцией и неравенством мужчин и женщин» [4, с. 88–89]. Со страниц дамских журналов многоопытная писательница-советчица отвечала на письма читательниц, помогая освободиться от норм морали, что другими изданиями расценивалось как рекламный ход: «Особенно хорошо клюет подписчица на интимные советы. Последнюю приманку следует также рекомендовать как самую доступную и не требующую особенных затрат, так как отделом интимных советов в дамских журналах обыкновенно заведует редакционный сторож Михеич, снабжаемый для этой цели каким-нибудь аристократическим женским псевдонимом вроде “Игрушечной маркизы”, “Принцессы Грезы” и т. п.» [5, с. 4].

Именно «как подруге» просит Машу рассказать свою историю свидетель семейной драмы Притыкиных и бегства главной героини журналист Иван Петрович. Сопровождая ушедшую от мужа молодую женщину, он восклицает: «Я давно говорю: семья выродилась, старое учреждение. Поэтому вы так и страдаете, что надо найти новую форму» [9, с. 31–32]. Образ Ивана Петровича становится более колоритным и ярким в тексте, подготовленном для «Сочинений», благодаря внесенной Толстым небольшой правке:

Иван Петрович был роста среднего, ловок и коренаст [9, с. 26].	Иван Петрович был находчив, ловок и коренаст [13, с. 207].

Для издания «Сочинений» правке подвергся и облик мужа, инженера Притыкина, ищущего по городу Машу: в журнале, помимо злости и раздражения, в его образе подчеркивалось страдание («вглядывался в жену впавшими, злыми глазами» [9, с. 39]), в «Сочинениях» «впавшими» было сокращено («вглядывался в жену злыми глазами» [13, с. 241]). Презрение в словах Притыкина, обращенных к жене («знаешь, я пришел к заключе-

нию — ты родилась от коровы, в тебе телячьего необыкновенно много, хоть бы ты пофлиртовала с кем-нибудь, видеть не могу подобной скромности» [9, с. 36]), уступает место жестокости: снимается лишнее в контексте фразы «ты родилась от коровы» и заменяется «пофлиртовала с кем-нибудь» на более выразительное «обольстила кого-нибудь»: «знаешь, я пришел к заключению — в тебе телячьего необыкновенно много, хоть бы ты обольстила кого-нибудь, видеть не могу подобной скромности» [13, с. 218].

После первой журнальной публикации продолжилась работа писателя и над образом Семена Семеновича Хомутова. К нему, одинокому писателю и «чрезвычайно прекрасному чудаку», журналист привел Машу сразу после ухода из дома. «К нему можно просто позвонить. Войти и лечь спать, я так у него целую неделю прожил, а он встречает потом на улице и спрашивает, почему я бросил у него бывать» [9, с. 32], — говорит о нем приятель. Характеризующие отрешенность и рассеянность Хомутова слова журналиста «я так у него целую неделю прожил, а он встречает потом на улице и спрашивает, почему я бросил у него бывать» снимаются писателем. А.Н. Толстой отказывается и от изображения излишней чувствительности Хомутова: «Семен Семенович поднялся с дивана и подошел к другу» [13, с. 226] вместо «Семен Семенович поднялся с дивана и, подойдя к другу, поцеловал его в щеку» [9, с. 32].

Изменения, связанные с изображением главных героев рассказа — Притыкина, Маши и Хомутова, — подводят к продолжению финальной сцены. Если в журнале «Заветы» после убийства мужа в Маше только появляется желание увидеть Семена Семеновича, то в тексте, опубликованном в томе «Сочинений», она к нему приходит:

> Семен Семенович сам отворил ей дверь. Не поднимая глаз, Маша проговорила: «только что убила мужа», и опустилась без чувств на пол в прихожей.
>
> — Я знал это, милая, родная, не бойтесь, доверьтесь мне, — повторял Хомутов... [13, с. 242].

В начале 1927 г. А.Н. Толстой вновь вернулся к рассказу «Маша». Он полностью его переработал и изменил название («Без крыльев (Из прошлого)») для публикации в журнале «Звезда» [10]. В авторском примечании говорилось: «Этот рассказ был написан в 1914 году, перед самой войной.

Он отражал городские настроения перед эпохой великих событий. В сыром виде он пролежал до сих пор, когда я окончательно привел его в порядок. А.Т.» [10, с. 64]. Наряду с изменением названия, был переписан практически весь текст рассказа, в результате чего из трагикомедии «Маша», из смешения фарса и драмы, как определял жанр рассказа в начале XX в. Измайлов [3], А.Н. Толстой сделал трагедию одинокой молодой женщины — «без крыльев».

В рассказе, опубликованном в журнале «Звезда», образ Маши был скорректирован. В тексте появилась предыстория героини: рассказывая о себе, она упоминала умершего в Сызрани отца, доктора Черепенникова; о том, что семнадцатилетней ее выдали замуж за сорокалетнего. А.Н. Толстой наделяет Машу, таким образом, некоторыми деталями биографии Кати, героини романа «Хождение по мукам» (о прототипах героев романа см.: [15, с. 363–367]). Катя — уроженка Самары, там живет ее отец — доктор Дмитрий Степанович Булавин; совсем молодой она вышла замуж («когда Екатерина Дмитриевна выходила замуж — Даша была еще девочкой» [15, с. 14], Даше — девятнадцать, она моложе Кати на пять лет). Живущая у сестры Даша становится свидетельницей постоянных ссор сестры с мужем: «Даша прошла в гостиную, села у рояля, положила ногу на ногу и охватила колено. Зять, Николай Иванович, дома, — значит, поссорился с женой, надутый и будет жаловаться» [15, с. 14].

Текст, опубликованный в журнале «Звезда», отличается и рядом других сцен: А.Н. Толстой ввел эпизод узнавания Маши извозчиком («А я вас знаю, барыня, постаааянно <так!> катаю и Кузьму Сергеевича» [10, с. 74]), воспоминание героини в кафе у Филиппова о привычной жизни («Здесь она часто бывала днем, в свежих перчатках — строгая дама — покупала булочки» [10, с. 80]). Трагическое звучание рассказ приобретает и благодаря введению в текст журнала «Звезда» лирического отступления о слабости человека, променявшего моральные законы на «пустячки»: «Тысячи лет трудилось над ними человечество, казалось, — крепче обручей не набьешь на человека — по рукам и ногам окован священными формулами. Но что же случилось? Подмигнули человеку, поманили-то пустячками — не каким-нибудь богоборческим бунтом, и человек-то маленький, не Прометей-дерзатель, а робкая женщина, мещаночка, почти ребенок. И — гляди моралист — лопаются, валяются с беззвучным грохотом тысячелетние цепи.

И — гол, наг стоит человек» [10, с. 76]). Так, в рассказ вводится классическая для русской литературы XIX в. и одна из основных для творчества А.Н. Толстого 1910–1914 гг. тема маленького человека, бессильного перед лицом приближающейся катастрофы, подкрепленная аллюзией на героя поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник», безумного Евгения, грозящего памятнику Петра I на Сенатской площади: «Став, глядела в сторону дома, в дождливую тьму ночи. Все лицо ее сморщилось, показались острые зубки, она подняла кулачишко, погрозила» [10, с. 81].

В результате работы над текстом автор отказался от упоминания о том, что в поиске жилья Маша заходила в несколько квартир, но «с отвращением отказалась от пропахших кухней клетушек с убогим убранством». А.Н. Толстой сократил ряд монологов героини, которые характеризовали ее как легкомысленную барышню, оторванную от реальной действительности. Например, признание журналисту о желании любить (со слов: «Пожалуй, пошла бы. Да вот мешает мне: будто легко это и очень трудно. Сейчас скажу, что мне мешает: я еще не любила ни разу, вот это» [13, с. 196]), ее размышления в пролетке («Началось то, о чем страшно было и подумать: Маша стала доступной всем» [13, с. 204]) и др.

В журнале «Звезда» автор изменил должность Притыкина на присяжный поверенный; переписал образ писателя Хомутова, он стал поэтом-мистиком Кашиным; добавил фамилию журналиста Ивана Петровича — Бабушкин и имя гостя публичного дома и друга его владелицы, баронессы — Базиль. А.Н. Толстой ввел новый эпизод посещения ревнивым мужем Кашина. Многочисленные изменения для журнала «Звезда» были внесены в ключевые сцены рассказа, в частности, в сцену появлением Бабушкина в квартире Притыкина во время ссоры с женой, в сцену допроса Маши Притыкиным в прихожей и др. Была полностью переписана финальная сцена рассказа — убийства Машей Притыкина:

Маша, обессиливая, теснее прижималась грудью; запрокинула голову, зажмурилась, и ровный ряд ее зубов глубоко вошел в нижнюю губу. Притыкин оторвал, наконец, левую ее руку и, сжав, стал крутить. Маша застонала и вдруг перестала стонать: под пальцем она почув-	Притыкин ухватил наконец ее левую руку и, сжав, закрутил. Маша застонала. Он уперся коленом ей в живот и дернул револьвер. Тогда огнем обожгло им пальцы, выстрел был слаб. Притыкин громко икнул, отпустил руки и стал валиться на Машу. Она схватила его за

ствовала упругую пружину курка. Притыкин поднял колено, уперся им в Машу и со всей силой дернул револьвер.

Тогда огнем обожгло им пальцы, выстрела они не слышали. Маша, не отпуская курка, потянула за него еще раз. И, после резкого толчка пламени, Притыкин ахнул, отпустил руки, взялся за низ живота и сел на ковер.

— Ах, какая гадость, — проговорила Маша, глядя на скорчившегося от боли и страха мужа. Он стал вдруг маленьким, пыльным и жалким [13, с. 219].

плечи, не удержала. Он всею тяжестью мертвого тела упал ей в ноги на малиновый бобрик. Для второго выстрела — в себя — у Маши не хватило сил [10, с. 84].

О ходе авторской работы мы можем судить по сохранившимся документам: в ОР ИМЛИ хранится черновой автограф, выполненный синими чернилами с правкой синими чернилами, синим и простым карандашами[2]. Часть чернового автографа была выполнена на листах, вклеенных поверх печатного текста «Сочинений» [13], с правкой автора черными и синими чернилами, красным и синим карандашом. Черновой автограф был выполнен для журнала «Звезда» во второй половине 1920-х гг., но не позднее апреля 1927 г. В РО ИРЛИ в фонде журнала «Звезда» отложились следующие документы[3]: авторизованная машинопись, выполненная фиолетовыми чернилами на листах формата А4, с правкой А.Н. Толстого черными чернилами, синим и красным карандашами, пометами корректора простым карандашом, которая послужила наборным экземпляром для журнала «Звезда»[4]; гранки журнала «Звезда», датированные 29 апреля 1927 г., с правкой А.Н. Толстого синими чернилами и пометами корректора черными[5].

Готовя текст для журнала «Звезда», А.Н. Толстой отказался от более определенных и точных формулировок в описании чувств героини. Так,

2 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 78. 29 л. В правом верхнем углу — подпись «Алексей Толстой» (л. 1), примечание и подпись: «В 1913 году был написан рассказ “Маша”, в 1927 году из него сделан рассказ “Без крыльев”. А. Толстой» (Л. 29).

3 Мы выражаем искреннюю благодарность кандидату филологических наук, старшему научному сотруднику РО ИРЛИ РАН Татьяне Алексеевне Кукушкиной за сообщение об обнаруженных ею материалах и за возможность их изучения.

4 РО ИРЛИ. Ф. 109. № 505. 26 л.

5 РО ИРЛИ. Ф. 109. № 244. 10 л.

в начале рассказа о причинах, почему она не ответила журналисту, говорилось: «Маша отвернулась, не ответила [*не потому что не хотела, а просто — овладела смертельная усталость*]»[6]. В сцене с баронессой, содержательницей публичного дома, вначале вписанная в авторизованной машинописи часть фразы была зачеркнута: «Притянутая в зеркале ее глазами, Маша похолодела [,*будто сейчас только поняла опасность*]»[7].

Автор отказался от предыстории живущей у журналиста женщины, которая была вписана в черновом автографе, но на следующем этапе работы — в авторизованной машинописи зачеркнута: «У меня, видите ли, [*одна женщина... Сбежала от мужа... Хотя живем не вместе, но проводит у меня 24 часа*] неудобно»[8].

В рецензии на журнал «Звезда» В.П. Друзин писал: «Психологически неоправданная пошловатая история о слабовольной женщине-куколке “без крыльев” рассказана очень тусклым, невыразительным языком» [11]. Не только сюжет, но и образы рассказа не вызвали сочувствия критика. Герои, по его мнению, не типичны и ничем не примечательны, не удалось писателю и «сатирическое изображение мистика-символиста» [11].

Следующий этап работы над текстом и прежде всего над образом главной героини был связан с подготовкой рассказа к публикации в томе собрания сочинений [14]. (Далее в тексте это издание обозначено: *ГИЗ*.) В лирическом отступлении, которое впервые появилось в журнале «Звезда» («Тысячи лет трудилось над ними человечество ∞ И — гол, наг стоит человек»), Маша была охарактеризована как «мещаночка», в *ГИЗ* «мещаночка» снята. Небольшие изменения внесены в описание Машиной шляпки: в журнале «Заветы» упоминались только качающиеся большие перья на шляпке, в журнале «Звезда» появилось определение «проституточья» [10, с. 73], по вкусу мужа, в черновом автографе была шляпка со страусовыми перьями, в *ГИЗ* появилось тревожное трепетание «провинциальных перьев»: «перья на ее шляпе вздрагивали, будто угрожали» [14, с. 13] и «нелепые, какие-то провинциальные перья на ее шляпе угрожающе колыхнулись» [14, с. 14].

6 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5. Заключенный в квадратные скобки текст, набранный курсивом, был зачеркнут автором.

7 РО ИРЛИ. Ф. 109. № 505.

8 Там же.

Автор работал над всеми образами рассказа (добавив упоминание о «профессиональном инстинкте» журналиста, в частности), внес небольшие коррективы в некоторые эпизоды (например, в сцены появления журналиста в квартире Притыкина и возвращения Маши домой). Еще для журнала «Звезда» А.Н. Толстой начал работать над образом баронессы, ее внешностью, высказываниями и реакцией Маши на ее слова. Само наименование «баронесса» было выбрано не случайно: аристократические псевдонимы часто встречались у авторов женских журналов (например, Баронесса В., Баронесса П., баронесса Л.А. фон Нольде), которые вели рубрики советы читательницам [3, с. 139]. Поучения баронессы, ее размышления о браке в рассказе 1914 г. были даны в форме несобственно-прямой речи: «После двух часов разговора Маша принялась смотреть на баронессу, как на чудо, а на свое положение, как на один из двадцати раз уже бывших случаев, разрешенных ее собеседницей очень просто: если в браке женщина с первого же дня не овладела мужем, то брачная жизнь ей негодна, и она немедленно должна отказаться от всех предрассудков; мужчины выдумали мораль и разные ловушки, чтобы женщин держать при себе, сами же подобны собакам, и ценят одно — когда с ними обращаются дерзко и держат в прихожей; поэтому только дуры принимают в расчет мораль и боятся себе разрешить, а если женщина умна и опытна, то ей дозволено все» [13, с. 209]. Для журнала «Звезда» автор переписал их в виде лаконичного и циничного монолога: «Брак? Я не против брака, если муж глуп, муж богат и доверчив. Но если с первого же дня вы не сели верхом на муженька — прочь брачные узы! Предрассудки, мнение общества — этим вас, глупеньких, и вяжут. Тьфу! вот я на вашу мораль. И, видите, чувствую себя неплохо. Важно только иметь сердечные отношения с полицией. А муж взял верх — тут вас брачное болото и засосало. Очутитесь вы у кухонной плиты. Очутитесь с иголкой в руках за починкой мужниных подштанников. Ах, скольких я спасла от этой каторги!» [10, с. 139]. В журнале «Звезда» впервые появляются слова, которые произносит с недоумением баронесса, глядя на красивую статную Машу: «А ведь вам кажется, — ушли от пошляка-мужа и за вами хлоп дверь, и вам теперь остается на машинке писать или продавщицей к Мюру-Мерилизу. Сознайтесь, — так именно и думаете?» [10, с. 75]. По сравнению с предыдущими изданиями в *ГИЗ* значительно больше места уделено словам восхищения баронессы внешностью и фигурой Маши и описанию «роскошных

перспектив». «Разумеется, Маша расплакалась среди шелковых подушечек. Змий глядел на нее премудрым глазом с золоченого диванчика. Потом повел ее в чистенькую комнатку с большой постелью и веселенькими обоями, помог снять шляпу. Баронесса не говорила, а пела» [14, с. 26]. В сцене обольщения Маши «бурными страстями, наслаждениями всех видов» [14, с. 25] ощутима аллюзия на змея-искусителя, соблазнившего Адама и Еву нарушить заповедь Бога не вкушать плода Древа познания добра и зла, с одной стороны. С другой, призыв баронессы «мстить мужчинам» [14, с. 24] отсылает к повести «Яма» (1909) А.И. Куприна, который одним из первых в литературе поднял тему публичных домов и проституции, показав трагические истории женщин, попавших в публичный дом обманом или соблазном.

В 1920-х гг. А.Н. Толстой снял примечание, в котором говорилось об актуальности отраженных в рассказе «городских настроений» кануна Первой мировой войны, однако обращение писателя к написанному более десяти лет рассказу и к теме положения женщины в семье и обществе, социальной, экономической и морально-этической уязвимости женщины свидетельствует о его постоянном интересе к «женскому вопросу». Изучение дневниковых записей А.Н. Толстого и основанных на них художественных текстов позволяет говорить о том, что на протяжении всей жизни гендерные конфликты тщательно фиксировались им и находили отражение в творчестве.

Список литературы

Исследования

1 *Акимова А.С.* Традиции изображения «усадебной культуры» в рассказе А.Н. Толстого «Девушки» // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 438. С. 5–10.

2 А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. 528 с.

3 *Обатнин Г.* Женская культура как развлечение мужчин // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 134–157.

4 *Симонова О.А.* Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX в. // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 86–97.

5 *Слицан О.* Руководство к ужению подписчика: (в наших пресных водах) // Журнал журналов. 1916. № 36. С. 4.

6 *Стрелкова З.В.* Самарские знакомства Толстых: Иван Петрович Новиков // Алексей Толстой: Диалоги со временем. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 3. С. 301–331.
7 *Энгельштейн Л.* Ключи счастья. Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX веков. М.: ТЕРРА-TERRA, 1996. 571 с.

Источники

8 Биржевые ведомости. 1914. 28 марта.
9 Заветы. 1914. № 1. С. 26–53.
10 Звезда. 1927. № 5. С. 64–84.
11 Красная газета. 1927. 28 мая.
12 Новое слово. 1914. № 3. С. 118–122.
13 *Толстой А.Н.* Соч.: в 10 т. М.: Кн-во писателей в Москве, 1914. Т. 5. С. 207–242.
14 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1929. Т. 11. С. 5–39.
15 *Толстой А.Н.* Хождение по мукам. М.: Наука, 2012. 478 с.

References

1 Akimova, A.S. “Traditsii izobrazheniia ‘usadebnoi kul’tury’ v rasskaze A.N. Tolstogo ‘Devushki’.” [“Traditions of the Image of ‘Manor Culture’ in the Story of A.N. Tolstoy ‘Girls’.”] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 438, 2019, pp. 5–10. (In Russ.)
2 *A.N. Tolstoi. Materialy i issledovaniia* [*A.N. Tolstoy. Materials and Studies*]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 528 p. (In Russ.)
3 Obatnin, G. “Zhenskaia kul’tura kak razvlechenie muzhchin” [“Women’s Culture as a Men’s Entertainment”]. *Russkaia razvlekatel’naia kul’tura Serebrianogo veka. 1908–1918* [Russian Entertainment Culture of the Silver Age. 1908–1918]. Moscow, Izdatel’skiidom Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2017, pp. 134–157. (In Russ.)
4 Simonova, O.A. “Obraz bludnitsy v feministskoi belletristike nachala XX v.” [“Image of a Whore in the Feminist’s Fiction of the Early 20th Century”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 2 (37), 2016, pp. 86–97. (In Russ.)
5 Slitsan, O. “Rukovodstvo k uzheniiu podpischika: (v nashikh presnykh vodakh)” [“Guide to Angling a Subscriber: (in Our Fresh Waters)”]. *Zhurnal zhurnalov*, no. 36, 1916, p. 4. (In Russ.)
6 Strelkova, Z.V. “Samarskie znakomstva Tolstykh: Ivan Petrovich Novikov” [“The Tolstoys’ Samara Acquaintances: Ivan Petrovich Novikov”]. *Aleksei Tolstoi: Dialogi so vremenem* [*Alexey Tolstoy: Dialogues with Time*], issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 301–331. (In Russ.)
7 Engel’shtein, L. *Kliuchi schast’ia. Seks i poiski putei obnovleniia Rossii na rubezhe XIX–XX vekov* [*Keys to Happiness. Sex and the Search for Ways to Renew Russia at the Turn of the 20th Century*]. Moscow, TERRA–TERRA Publ., 1996. 571 p. (In Russ.)

Обзорная статья / Review Article

УДК 82.0
ББК 83

ИЗУЧЕНИЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.

© 2021 г. Н.В. Пестова
ЧОУ ДПО «Научно-образовательное объединение Сириус», Екатеринбург, Россия
Дата поступления статьи: 23 августа 2019 г.
Дата одобрения рецензентами: 13 ноября 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-422-455

Аннотация: Анализируются и систематизируются результаты российских научных исследований в области изучения немецкоязычного и русского экспрессионизма за последние 17 лет. В центре внимания автора как большие коллективные научные проекты по истории и теории русской и немецкоязычной литературы, в которые экспрессионизм входит как неотъемлемая часть литературного процесса, так и индивидуальные исследования литературоведов и лингвистов. География российского экспрессионизмоведения охватывает исследовательские центры в университетах Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Челябинска и Самары, а также в Австрийских библиотеках (Екатеринбург, Нижний Новгород). Исследования ведутся в четырех основных направлениях. Первое, наиболее традиционное, сосредоточило свои силы на поиске новых персоналий, неизвестных художественных текстов и историко-литературных фактов. Второе работает с хрестоматийными текстами, но оперирует новейшим научным инструментарием, обеспечивая иное видение известного материала. Третий путь — междисциплинарный, использующий адекватные материалу синтетические методы. И последнее — сравнительно-сопоставительное и типологическое направление, важной частью которого является теория и практика перевода.

Ключевые слова: немецкий экспрессионизм, австрийский экспрессионизм, русский экспрессионизм, авангард, история немецкой литературы XX в.

Информация об авторе: Наталья Васильевна Пестова — доктор филологических наук, профессор, Генеральный директор, ЧОУ ДПО «Научно-образовательное объединение Сириус», ул. Евгения Савкова д. 3, 620036 г. Екатеринбург, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6771-2158

E-mail: nv_pestova@mail.ru

Для цитирования: *Пестова Н.В.* Изучение экспрессионизма в конце XX — начале XXI в. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 422–455. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-422-455



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

STUDY OF EXPRESSIONISM IN THE LATE 20TH — EARLY 21ST CENTURIES

© 2021. Natalia V. Pestova
Center for Advanced Science and Academic Education SIRIUS,
Ekaterinburg, Russia
Received: August 23, 2019
Approved after reviewing: November 13, 2019
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The article analyzes and systematizes results of Russian research in German and Russian Expressionism for the past 17 years. The focus of the author are both great collective research projects on history and theory of Russian and German literature, which includes Expressionism as an integral part of the literary process, and individual studies of literary critics and linguists. The geography of Russian study of Expressionism covers research centers in Universities of Moscow, St. Petersburg, Yekaterinburg, Nizhni Novgorod, Chelyabinsk, Samara and in Austrian libraries (Yekaterinburg, Nizhni Novgorod). The research has four main directions. The first, the most traditional, focuses its forces on the study of new literary material and personalities, unknown literary texts and historical and literary facts. The second direction works with well-known texts, but operates with the latest scientific tools and provides a different understanding of the known material. The third direction is interdisciplinary and uses synthetic methods. The fourth is the comparative and typological direction, an important part of which is translation theory and practice.
Keywords: German Expressionism, Austrian Expressionism, Russian Expressionism, avant-garde, history of German literature of the 20th century.
Information about the author: Natalia V. Pestova, DSc in Philology, Director, Center for Advanced Science and Academic Education SIRIUS, Evgeny Savkov St. 3, 620036 Yekaterinburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6771-2158
E-mail: nv_pestova@mail.ru
For citation: Pestova, N.V. “Study of Expressionism in the Late 20th — Early 21st Centuries.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 422–455. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-422-455

Студенту-филологу, изучающему русскую или зарубежную литературу, скорее всего, и в голову не приходит мысль о том, что наличие в наших сегодняшних учебных пособиях по зарубежной литературе XX в. главы «Экспрессионизм» — факт далеко не само собой разумеющийся [21; 7; 3; 24; 17], а ведь только с конца 1960-х — середины 1970-х гг. экспрессионизм как течение впервые появляется в советских академических изданиях истории немецкой литературы и становится неотъемлемой частью литературного процесса [20; 18; 19; 22; 27; 28]. Путь к официальному признанию отечественной наукой экспрессионизма как одного из самых значительных явлений в немецкой культуре, как важнейшей художественно-эстетической системы, как самостоятельного течения в литературе и искусстве в общей картине европейского модернизма первой четверти XX в. по-настоящему тернист и заслуживает специального историко-литературного исследования. В этом направлении в последние десятилетия российскими историками литературы и искусствоведами ведется большая работа [25; 49; 5; 2]. В данной статье мы не ставим задачи проследить этот путь, напомним лишь, что после недолгого продуктивного контакта немецкого экспрессионизма и русского авангарда в первой четверти XX в., этой яркой и короткой фазы необычайной открытости русской поэзии, живописи, графики, театра авангардным европейским веяниям, в том числе и экспрессионизму [40; 41], начались годы настоящих гонений на него, вплоть до физического истребления носителей его духа и идей, сожжения и запрета книг и произведений искусства, причем как в Германии, так и в России: «Именно Москва и Берлин как имперские центры концентрировали и политическую, и военную, и идеологическую, и культурную суть жизни <...> народов в 1900–1950-е гг.

Именно здесь художники поднимались к высотам художественного гения, а власть проявляла беспрецедентную жестокость в подавлении свободы человеческого духа»[1].

Объявленный «дегенеративным искусством», или «искусством вырождения», социальным чужаком и даже классовым врагом, экспрессионизм не пришелся ко двору ни одному тоталитарному режиму из-за своего инакомыслия и бунтарского нрава. «Магия и не поддающаяся тривиализации загадочность экспрессионизма» [10, с. 20] страшили как Сталина, так и Гитлера. В послереволюционной России и позже в Советском Союзе научный и читательский интерес к немецкоязычному экспрессионизму еще долгие годы был крайне ограничен идеологическими догмами и деятельностью целых учреждений, писательских съездов, влиятельных печатных органов и отдельных «ответственных лиц», обвинявших экспрессионизм в том, что «порождаемый им дух прямо ведет к фашизму» [61, с. 50]. Марксистская критика не оставила экспрессионизму никаких шансов на существование в Советской России, так как это был «классовый враг <...>, капитулировавший перед белым террором буржуазии <...>, идеологически близкий к теории насилия НСДАП» [12, с. 45]. Первые попытки реабилитации экспрессионизма в СССР в 1960-х гг. были достаточно смелым гражданским поступком, но в силу идеологических требований времени экспрессионизм следовало считать «восстанием слабых» и «бунтом на коленях» [15, с. 26].

На первом учредительном съезде Российского союза германистов в 2003 г. мной был сделан доклад «Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики» [26]. Тема доклада именно в такой формулировке была предложена П.М. Топером (1923–2006), при этом П.М. Топер знал, что такой историко-литературный ракурс не является предметом моих научных интересов. Однако для общей проблематики съезда и учреждения научного сообщества германистов в России на тот момент, как считал П.М. Топер, важным было подвести некоторый промежуточный итог в изучении немецкоязычного литературного экспрессионизма в российском литературоведении. Поэтому в докладе были представлены основные этапы возвращения немецкого и австрийского экспрессионизма в научный дискурс Советского Союза и, в частности, России, а также отмечен огромный

1 Эта характеристика прозвучала при открытии уникальной на тот момент выставки «Москва — Берлин» в Москве 1995–1996 гг. [42, с. 9].

вклад отечественных ученых в возрождение интереса к этому феномену и в его научное осмысление. Хотелось бы воспользоваться случаем, чтобы еще раз с благодарностью назвать среди пионеров на этом пути имена А.В. Дранова, М.Л. Гаспарова, А.А. Гугнина, В.Ф. Колязина, А.В. Маркина, Г. Недошивина, Н.С. Павловой, З.С. Пышновской, Г.И. Ратгауза, Д.В. Сарабьянова, В.М. Толмачева, П.М. Топера, В.Л. Топорова, В.С. Турчина и выразить признательность всем литературоведам и искусствоведам, чьи работы заложили основу сегодняшнего экспрессионизмоведения и сформировали понимание немецкоязычного экспрессионизма как важнейшего «культурного феномена Новейшего времени» [48]. С тех пор прошло 17 лет. Каково же состояние российского экспрессионизмоведения сегодня и не иссяк ли в нашей российской науке интерес к экспрессионизму Германии и Австрии? Именно на эти вопросы я попытаюсь ответить в данной статье.

Если согласиться с утверждением Н.С. Павловой 2001 г. о том, что «теперь экспрессионизм изучен, осмыслен, классифицирован» [21, с. 182], то приходится удивляться непрекращающемуся потоку научных публикаций по этой теме[2]. Судя по всему, экспрессионизм осмыслен все же не до конца и почему-то продолжает нас тревожить. Его 100-летний юбилей, широко и разнообразно до сих пор отмечаемый в Европе и в России, убедительно продемонстрировал его поразительную живучесть и актуальность. Как заметил Б. Рохлин по поводу столетия художественного объединения «Мост» (“Die Brücke”), «столетнее дитя выглядит юным, здоровым и по-прежнему привлекательным. Урок немецкого продолжается» [36]. И действительно, присутствие экспрессионизма, явное или скрытое, наблюдается во всех жанрах искусства и литературы XXI в., мы отмечаем неутолимый научный интерес российских литературоведов и искусствоведов к этому яркому явлению, желание вновь и вновь возвращаться к разговору о нем и какое-то поразительно личное, глубоко интимное к нему отношение. Хотелось бы непременно сказать об этом особом отношении, которое мне, как участнику двух международных научных конференций в Государственном институте искусствознания в 2011 и 2019 гг., посчастливилось вновь почувствовать и которое напомнило мне собственное состояние непреходя-

2 Только в электронной библиотеке e-library с 2003 г., по самой приблизительной оценке, насчитывается около тысячи публикаций, посвященных литературе и искусству экспрессионизма.

щего радостного волнения во время работы над монографией «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести» (1999) [22] в Немецком литературном архиве в г. Марбах-на-Неккаре. В этом городе и в этой библиотеке Национального музея Шиллера, которым и Германия, и все мы обязаны ренессансом экспрессионизма[3], еще и сегодня можно ощутить, как говорил К. Хиллер, «высокую психическую температуру» явления [56, с. 530]. Чудом сохранившийся архив Курта Пинтуса (1886–1975), который сейчас здесь находится, не только дает всестороннее представление о масштабе и значении явления, но и вызывает эффект близкого личного знакомства со всей уникальной субкультурной ситуацией, с интенсивностью издательской деятельности, с неповторимой атмосферой творческой активности и с судьбой каждого представителя экспрессионистского поколения. Аутентичность документов, запах журнальных страниц столетней давности, первые издания ставших впоследствии известными произведений, огромный массив как литературы экспрессионизма, так и документов о нем, возможность непрерывного «звездообразного» чтения в одном конкретном месте, очень близком к природе, порождают чувства и ощущения, которые можно было бы назвать «профессиональной эйфорией» и которые, как точно выразился В.Ф. Колязин, повергают исследователя в состояние «аффекта в процессе большой внутренней работы» [10, с. 21]. Поражающий воображение литературный материал так захватывает исследователя, что он, находясь в едином интеллектуальном эфире с ним, не может не прочувствовать глубоко лично всю горечь «невостребованного энтузиазма» (Г. Гейм) экспрессионизма и дистанцироваться от трагической судьбы целого поколения образованных и талантливых молодых людей[4]. На городском кладбище Марбаха Курт Пинтус нашел и свое последнее пристанище. В 1999 г. я обнаружила его могилу в запущенном состоянии на фоне других, ухоженных, могильных камней. Все поросло мхом и плющом, латунные буквы едва читались.

3 Речь идет о первой послевоенной выставке экспрессионистского искусства 08.05. — 31.10.1960 г. в Немецком литературном архиве Национального музея Ф. Шиллера в г. Марбах-на-Неккаре. См. каталог выставки: [58].

4 Помимо архива К. Пинтуса в Марбахе хранятся обширные материалы творческого наследия К. Оттена, С. Кронберга, Э.В. Лотца, А. Шнака, Ф. Хардекопфа, Ф. Брауна, Г. Майстера, К. Эдшмида, А.В. Хаймеля, Г. Кольвеля, П. Штегмана и других представителей «экспрессионистского десятилетия»; многое из перечисленного пока не введено полностью в научный оборот.

Как позже сказал бургомистр города во время моего визита в мэрию по поводу «этого безобразия», это была «случайная фаза запустения», но в тот момент мне об этом ничего не было известно, было горько и обидно, и я, к тому времени уже совершенно пораженная этим вирусом, чувствуя себя в ответе за весь экспрессионизм, «по-родственному» привела могилу в надлежащий вид, очистила каждую букву и цифру зубной щеткой, отскребла и отмыла серый камень, выкорчевала плющ и принесла цветы в горшках, желтые розы. Во время моих последующих визитов могила всегда оказывалась в полном порядке, с живыми цветами, желтыми розами — кто-то принял эту эстафету. Этот эпизод вспоминается мне сегодня как развернутая «абсолютная метафора» судьбы экспрессионизма, который, теперь уже, полагаю, навсегда, отмыли и очистили от несправедливых обвинений, ложных толкований, поверхностных суждений и от пыли забвения. Нередко от коллег-исследователей экспрессионизма приходилось слышать, что сухой поначалу и совершенно умозрительный, теоретически смоделированный предмет исследования при погружении в него словно оживал и втягивал изучающего его человека в орбиту своих страстей, ликования и печали. Не удивительно, ведь экспрессионизму всегда была нужна сопричастная публика, читатель, слушатель и зритель, которые тут же становились участниками представления. Без этой питательной среды в свое время он просто прекратил существование. Поэтому и писать об экспрессионизме «строго объективно» практически невозможно. Во всех лучших работах о нем и зарубежных, и отечественных германистов и искусствоведов прочитывается этот второй план личного отношения. Хотелось бы в качестве замечательного примера, подтверждающего эти слова, обратить внимание на статью В.Ф. Колязина, которой открывается сборник трудов, составленный им по следам Международной научной конференции «Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма». Чувства сопричастности, восхищения и горечи буквально обрушиваются на ее читателя. Разве может равнодушный и бесстрастный ученый написать так: «История жизни и пути на советскую Голгофу Херварта Вальдена непостижима и страшна, как история нежной бабочки, порхнувшей в якобы волшебный огонь» [10, с. 12]?

С удивлением и много лет спустя после своего студенчества на факультете немецкого языка МГПИИЯ им. М. Тореза (1975–1980) я узнала, что училась в вузе, где преподавал Херварт Вальден — никто из преподава-

телей немецкого языка никогда не говорил нам об этом, и я не уверена, что знал. Если там и была какая-то мемориальная доска, то никто не обратил на нее наше внимание, а в курсе немецкой литературы экспрессионизм еще отсутствовал, и эта глава не стала частью моего специального филологического образования. Хотелось бы надеяться, что сейчас, когда экспрессионизм снова обрел свою публику, ситуация уже изменилась или вот-вот изменится.

***

Сегодня мы с полным правом можем говорить о существовании сложившегося и непрерывно развивающегося отечественного экспрессионизмоведения и охарактеризовать его как одно из популярных и продуктивных научных направлений российской германистики. Основанием для такого суждения служат не только весьма солидное количество научных исследований, статей, диссертаций и коллективных монографий, энциклопедий, учебных и справочных изданий, вышедших уже в XXI в., или высокий художественно-эстетический и научный уровень российских культурных мероприятий, посвященных немецкому и австрийскому экспрессионизму в различных жанрах искусства, но и особый характер научных результатов, обогативших интернациональную германистику, полученных во многом благодаря тому самому «тайному коду русской германистики» [8], о котором говорил А.И. Жеребин на первом съезде Российского союза германистов. Российское экспрессионизмоведение и объект его исследования — немецкоязычный экспрессионизм — оказались невероятно благодатной и благодарной почвой для развертывания и воплощения в конкретном научном результате этой тайны, а «тайна германистики нашей <...> — это то, что она есть скрытая, имплицитная, неразвернутая и часто безотчетная компаративистика, ибо характер восприятия исследователя на последней глубине детерминирован кодом его национальной культуры» [8, с. 28]. Очевидно, что широко применяемый в различных областях филологии и зарекомендовавший себя как весьма продуктивный метод сравнения и сопоставления позволил и литературоведению выявить в исследуемом феномене такие специфические аспекты и признаки, которые могли вскрыться только в сопоставительной перспективе на фоне иной, чужой этноконцептосферы или на фоне иной языковой структуры. «Принципиальные преимущества <...>

национальной вненаходимости» (М.М. Бахтин) (цит. по: [8, с. 28]) реализовались в данном случае в сверхчувствительности российской германистики по отношению как к экзистенциальной глубине явления, резонирующей в дне сегодняшнем, так и к его языковому воплощению, к тем самым «вкусным деталям», которые не всегда достаточно отчетливо высвечиваются в монокультурном исследовании. Так, к примеру, успешная практика перевода на русский язык немецкоязычной экспрессионистской поэзии и прозы предоставила даже в поле достаточно хорошо изученного литературного материала новые объекты и предметы исследования: благодаря многочисленным переводам поэзии Г. Тракля, Г. Гейма, Г. Бенна, Э. Ласкер-Шюлер и других поэтов к традиционному в немецкоязычной германистике изучению образности экспрессионистской поэзии прибавились результаты наблюдений российских лингвистов, обративших внимание на когнитивную сущность экспрессионистской «абсолютной метафоры» как один из ведущих способов концептуализации и категоризации действительности в экспрессионистской картине мира [59; 23; 13]. Некоторые уникальные элементы экспрессионистской поэтики, например синтетосемия Г. Тракля, в зеркале перевода и на фоне структуры русского языка высветились во всей своей семантической многогранности, неоднозначности и исключительной поэтологической значимости [29]. Вклад целой плеяды блестящих переводчиков на русский язык поэзии, прозы и драмы экспрессионизма невозможно переоценить, они приблизили российскому читателю эту литературу во всей ее своеобычности и глубине. Тем не менее ставшая классической антология экспрессионизма «Сумерки человечества. Симфония новейшей поэзии» (“Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung”), изданная К. Пинтусом в конце 1919 г., до сих пор не только не переведена полностью ни на один язык, но и не осмыслена как книга, как единый текст. В российском историко-литературном дискурсе и в практике перевода экспрессионистской поэзии на русский язык непонимание единой композиционной структуры книги привело, в частности, к появлению одноименного русскоязычного сборника «Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма» (1990) [44], ошибочно воспринимаемого как перевод стихотворного собрания К. Пинтуса. По незнанию или недоразумению оба собрания нередко приводятся в едином ряду как равнозначные. Наличие русскоязычного стихотворного сборника с аналогичным названием, но не

отвечающего внутренней программе оригинала («симфония новейшей поэзии»), является серьезным дезориентирующим фактором, который подлежит научной коррекции. По инициативе Австрийской библиотеки г. Екатеринбурга и Института мировой литературы им. А.М. Горького и в связи со 100-летием этого собрания экспрессионистской лирики в 2020–2021 гг. состоялась научная дискуссия между российскими экспрессионизмоведами, в результате которой традиционное для зарубежной и российской германистики видение и понимание книги К. Пинтуса как сборника текстов, или как антологии, было переосмыслено. Международному научному сообществу была предложена новая, теоретически обоснованная и практически верифицированная идея о когерентности текста со сквозным сюжетом, выверенной композиционной структурой и множеством разноуровневых элементов связности. По результатам дискуссии готовится к публикации коллективная монография, в основе которой лежит междисциплинарный подход к объекту исследования. Он базируется на том, что контекст классической симфонии, заданный составителем сборника поэзии К. Пинтусом в его интродукции «Прежде всего» (“Zuvor”) [60], впервые используется как элемент научного инструментария при изучении поэзии модернизма. Такой подход инициирует новый научный взгляд на хорошо известный литературный документ XX в., необходимый для пересмотра значения экспрессионистского поколения и его творческого продукта не только для истории мировой литературы модернизма и авангарда, но и для формирования гуманоцентрического сознания человечества. Данный коллективный труд — произведение с открытым финалом и приглашение к продолжению поиска. Не претендуя на полноту освещения материала в решении поставленной задачи, коллектив авторов предлагает научному сообществу, заинтересованному в развитии российского экспрессионизмоведения, рассматривать этот коллективный труд как призыв к дальнейшему всестороннему и глубокому изучению “Menschheitsdämmerung” не только как одного из важнейших поэтических документов XX в., но и как «живой и пробуждающей жизнь» книги (К. Пинтус), автором которой является сам Курт Пинтус.

Примечательно, что сопоставительный ракурс экспрессионизмоведения и выявление как контактного взаимодействия, так и типологических параллелей позволили и в русском экспрессионизме увидеть признаки определенной поэтической самостоятельности и услышать его собственный

голос [45; 30; 31; 1]. Издание в ИМЛИ РАН антологии «Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика» (2005), составленной и прокомментированной В.Н. Терехиной, подняло новую волну интереса к экспрессионизму в России (1919–1925) не как к тенденции, но как к самостоятельному течению на широком фоне русского литературного авангарда [38]. Сам же немецкоязычный экспрессионизм приобрел свойства объяснительной силы — именно через его призму коллектив авторов-негерманистов под руководством профессора Н.Л. Лейдермана определил закономерности исторического развития и новые художественные стратегии русской литературы XX в. [37]. Опираясь на философские основы и эстетические принципы немецкоязычного экспрессионизма, российские литературоведы осмыслили судьбу экспрессионизма в русской литературе и обосновали его русскую версию в творчестве раннего В. Маяковского, в прозе Б. Пильняка 1920-х гг. и других русских писателей и поэтов [37]. В опоре на исследования собственно немецкого экспрессионизма проведена спецификация феномена «австрийский литературный экспрессионизм», который является неотъемлемой частью всего немецкоязычного экспрессионизма [32]. Поэтика экспрессионизма как особая техника и объяснительная схема, как специальный код или ключ к декодированию нередко используется при интерпретации национальных литератур и искусства разных жанров и периодов. В российско-германском культурном диалоге такая перспектива научного исследования также необычайно актуальна, если не сказать популярна.

Практически через весь корпус статей «Энциклопедического словаря экспрессионизма», вышедшего в ИМЛИ им. А.М. Горького в 2008 г., проходит этот же сопоставительный вектор: российские литературоведы говорят о национальных версиях феномена во всей Европе, сверяясь с координатами немецкого и австрийского феномена. Начатый П.М. Топером и завершенный его коллегами грандиозный коллективный труд, первый в отечественной науке, представил экспрессионизм как международное художественное явление и убедительно продемонстрировал, что с конца 1920-х гг. экспрессионизм как новое мировидение приобрел сначала общеевропейский масштаб, а затем вышел за пределы Европы, мощно проявившись в других культурах [51]. Уникальность этого Словаря состоит, во-первых, в том, что он впервые включает в себя статьи обо всех жанрах литературы и искусства, актуальных для экспрессионизма (драма, лирика,

проза, живопись, скульптура, архитектура, театр, кино, балет), во-вторых, он не ограничивается немецкоязычным регионом, а затрагивает широкую географию, где экспрессионизм проявился в большей или меньшей степени в форме определенных тенденций или в творчестве отдельных представителей литературы и искусства. И, наконец, в-третьих, это не просто Словарь, систематизирующий в алфавитном порядке факты и события, реалии и персоналии, но собрание статей аналитического характера о философских и эстетических основах экспрессионизма, о его генезисе, месте и роли в истории литературы и искусства. Это единственный в своем роде словарь в зарубежной и отечественной германистике, который отличается столь всеохватывающим и фундаментальным характером. Около 50 российских ученых — литературоведов и искусствоведов, германистов, славистов, романистов — внесли свой вклад в его подготовку.

Подвел ли Словарь финальную черту под размышлениями о сути и судьбе экспрессионизма? Очевидно, нет. Разумеется, он в значительной степени восполнил дефицит научного знания о феномене, однако он же еще раз убедительно продемонстрировал проблему поразительной негомогенности явления и высветил существующие лакуны. Как заметил П.М. Топер, «экспрессионизм принадлежит к самым неопределенным и сложным понятиям в области художественного творчества», и споры вокруг этого явления «вряд ли скоро закончатся» [47, с. 5]. Выступая регулярно с 2002 г. в качестве эксперта, рецензента, официального оппонента или научного руководителя кандидатских и докторских диссертаций, посвященных экспрессионизму, я позволю себе высказать следующее наблюдение: если в последней трети XX в. такой объект исследования, как немецкоязычный и русский экспрессионизм, был интересен и в виде художественных и программных текстов реально доступен довольно небольшому количеству отечественных филологов, то в первые два десятилетия XXI в. мы наблюдаем почти такой же всплеск научного интереса, который был зафиксирован в Германии с 1960-х гг. и в Австрии с 1990-х гг. Научная и профессиональная мобильность молодых исследователей, совместные российско-немецкие образовательные проекты в ведущих университетах России, Германии и Австрии, научные гранты, зарубежные стипендии и стажировки, практически безграничные возможности новых информационных технологий сняли все прежние технические ограничения и ввели этот огромный пласт

труднодоступного ранее историко-литературного материала в отечественное научное пространство. Не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в других российских городах (Екатеринбург, Нижний Новгород, Челябинск, Самара) успешно ведутся исследования экспрессионизма, причем как в университетах, так и в Австрийских библиотеках (например, в Екатеринбурге, Нижнем Новгороде). Столь сложно организованная текстовая материя, как экспрессионистские тексты, стала настоящим вызовом для филолога-исследователя. Но вряд ли можно говорить, что экспрессионизм стал просто модной темой. Трагический нерв экспрессионистской поэтики и эстетики удивительным образом продолжает вибрировать в современных условиях необычайно усложнившегося человеческого бытия и зыбкости ориентиров. Обмирщение сознания, которое в свое время подметил и осмыслил экспрессионизм, негативно проявилось и проявляется сейчас во всех сферах человеческой жизни. Совсем молодые исследователи бесстрашно и с большим энтузиазмом погрузились в те экзистенциальные бездны, в которые сто лет назад впервые широко открытыми глазами осмелился заглянуть сам немецкий и австрийский экспрессионизм. Экспрессионистское мироощущение как один из вариантов катастрофического экзистенциального типа сознания в совокупности с общей мироустроительной идейной программой оказываются близкими современному индивиду. Как точно выразился Б. Рохлин о художниках группы «Мост», «в их фокус попала *тоска бытия*» [36]. Удивительно, но «неудовлетворенная тоска экспрессионизма по целесообразию» [10, с. 12] и его «неистребимая потребность гармонии» [57, с. 127] востребованы и сегодня. Общество испытывает острый дефицит его «гуманоцентрического сознания» [52, с. 18]. Немецкий экспрессионизм, как выясняется, — «хорошее средство от энтропии души» [36].

Исследования немецкоязычного экспрессионизма последних лет, как индивидуальные, так и коллективные проекты, можно условно подразделить на четыре основных научных направления. Первое, наиболее традиционное, сосредоточило свои силы на поиске, выявлении и исследовании нового литературного материала и новых персоналий, неизвестных или не включенных в научный оборот художественных текстов и историко-литературных фактов, а также на углублении и систематизации имеющихся представлений о феномене. В этом направлении велика роль ставших доступными архивных материалов, в том числе и ранее засекреченных, как

например, архивы бывшего КГБ с расстрельными делами репрессированных деятелей искусства Германии и России. Работа в этом направлении, по словам В.Ф. Колязина, часто сопряжена с «аффектом нового открытия давно опознанного объекта» [10, с. 21]. Второе направление работает в основном с хрестоматийными текстами экспрессионизма. Но благодаря определенной методологии и технологии исследования, совмещающих в себе несколько научных парадигм, это направление оперирует новейшим научным инструментарием и обеспечивает иное видение, прочтение и понимание известного материала. Современные знаковые, семиотические и мифопоэтические подходы к анализу художественного текста открыли новые научные горизонты и дали существенные научные результаты. Третье направление — междисциплинарное. Такой взгляд на историко-литературную проблему обусловлен и оправдан тем, что доминировавшая в культурном контексте обсуждаемого периода идея синтеза искусств (Gesamtkunstwerk) диктует необходимость использования адекватных материалу синтетических методов и путей исследования. К указанным трем направлениям изучения немецкоязычного экспрессионизма примыкает сравнительно-сопоставительное и типологическое направление, важной частью которого являются как сравнительное литературоведение и сравнительная концептология, так и научные сочинения в области теории и практики перевода, использующие в качестве объекта исследования или языкового материала переводы экспрессионистской литературы для прояснения и уточнения таких переводческих проблем, как эквивалентность и адекватность, переводческие стратегии и трансформации, переводимость и непереводимость. Прокомментирую каждое из направлений новейшими результатами коллективных проектов, а также индивидуальными научными изысканиями, т. е. соответствующими кандидатскими и докторскими диссертациями последних лет.

Значительным результатом многолетнего кропотливого труда выдающихся российских ученых-германистов в осмыслении феномена стали его широкое освещение и глубокая систематизация в одном из последних коллективных проектов ИМЛИ РАН им. А.М. Горького — «Истории литературы Германии XX века» (2016) под редакцией В.Д. Седельника и Т.В. Кудрявцевой [9]. Специфику данного крупномасштабного труда определяет успешная попытка учесть различные подходы к отбору материала, сформи-

ровавшиеся в отечественной и немецкой германистике, и «взаимодействие разнонаправленных процессов канонизации и деканонизации» [34, с. 961]. Примечательно, что в данном труде описание истории литературы как сосуществования и смены художественных парадигм, обращение к творчеству писателей, которые вошли в канон немецкой литературы, сочетается со стремлением выйти за пределы существующих канонических представлений и расширить поле анализа. Как справедливо отмечают создатели труда, «соединение различных типов литературного канона, возникновение зазоров между ними, сдвиги от центра к периферии создают автопортрет работающей с “обломками” разных канонов и отмеченной центробежными тенденциями современной российской германистики. <...> В ряде глав, описывающих литературные направления, содержится не столько “объективная” картина действительности, сколько анализ дискурсов, структурировавших тот или иной феномен» [34, с. 960]. В полной мере это касается характера изложения материала об экспрессионизме. Впервые в российской версии истории немецкой литературы в солидных монографических главах представлены все три рода литературы экспрессионизма, каждый из которых приобрел в экспрессионистском дискурсе свою собственную конфигурацию и оказал значительное влияние на его дальнейшее развитие: поэзия (Н.В. Пестова), драма (А.А. Стрельникова) и проза (С.П. Маценка). В соответствии с концепцией редколлегии, статьи обобщающего характера даются вместе с подробным анализом творчества соответствующего периода Г. Бенна (Е.С. Фетисов), А. Штрамма (М.Б. Румянцева [Горбатенко]), Э. Ласкер-Шюлер (Г.В. Синило), Г. Гейма (Н.С. Павлова), К. Штернхайма (О.А. Асписова), Г. Кайзера (Ю.Л. Цветков), Л. Франка (Н.Э. Сейбель), которые составляют «живую плоть этой литературы» [9, с. 7]. Эта концепция полностью совпадает со структурой построения наиболее авторитетных коллективных трудов немецкой германистики, где в анализ экспрессионистского дискурса под очень точным названием “Gestalten einer literarischen Bewegung” [52] встроены монографические статьи известнейших немецких ученых (Ф. Мартини, К.Л. Шнейдер, Р. Бринкман, П. Бёкман, Э. фон Калер и др.) об Э. Ласкер-Шюлер, Г. Гейме, Г. Бенне, А. Штрамме, К. Штернхайме и о других каноничных авторах.

Успешным продолжением формирования целостного представления о драматургии экспрессионизма в рамках индивидуальных исследований

может рассматриваться диссертация Ю.В. Красовицкой «“Der neue Mensch” в немецкой экспрессионистской драме» (2017) [11]. В типологии и генезисе ее художественных форм автор обнаружила некоторые малоизученные аспекты. К ним, во-первых, следует отнести обращение к драматургам экспрессионизма, стоявшим вне поля зрения отечественной критики, — Э. Барлаху, Р. Гёрингу, Г. Йосту, Ф. фон Унру, Р.Й. Зорге, и к тем произведениям более известных драматургов (К. Штернгейма, В. Газенклевера, Й.Р. Бехера), которые не были специальным объектом изучения. В научный оборот вводится множество малоизвестных и не переведенных на русский язык текстов, некоторые из которых вообще никогда не фигурировали в работах об экспрессионистской драме. Многие авторы диссертаций для систематизации огромного текстового материала выбирают оригинальный предмет исследования, т. е. предлагают особые таксономические ряды или порядки, благодаря которым высвечиваются новые грани известного явления. Так, новаторской в данной диссертации представляется попытка создания классификации драм экспрессионизма в соответствии с доминированием в них христианских, ницшеанских или социалистических воззрений. На примере десятков более или менее известных драматических произведений, а также философских сочинений самих экспрессионистов и множества трудов философов, влиявших на умы этого поколения, автор работы делает справедливые обобщения об «общеевропейской тенденции к обмирщению сознания», приходит к заслуживающим внимания выводам о различиях экспрессионистских и ницшеанских представлений об обновлении и «новом человеке», прослеживает процесс подготовки «создания экспрессионистской антиутопии» и изменения в политических воззрениях экспрессионизма [11, с. 6]. Таким образом, всегда актуальные для экспрессионизмоведения проблемы о философской базе экспрессионизма, о степени влияния Ницше на него, о религиозных воззрениях представителей этого движения, о возможности «вторжения художника в политику» (Л. Рубинер) находят в диссертации новые ракурсы рассмотрения и значительно обогащают традиционные представления о них.

В этом же русле исследований выполнена кандидатская диссертация Н.И. Волокитиной на тему «Фаустианские мотивы в творчестве Франца Верфеля» [4]. Автор работы пришла к выводу, что влияние фаустианских мотивов на творчество писателей-экспрессионистов не осмыслено в полной

мере, поэтому была поставлена задача рассмотреть фаустианские мотивы в творчестве Ф. Верфеля 1910–1920-х гг. и выявить эволюцию эстетической и религиозно-философской позиции художника, нашедшей отражение в нескольких подобных мотивах: искушения, договора с дьяволом, мессианства, избранничества, странствия (пути), богоискательства и богоборчества. Такой ракурс рассмотрения экспрессионистской стадии творчества австрийского поэта, писателя, драматурга обогащает понимание экспрессионизмом роли Поэта. У Ф. Верфеля образ Поэта является переосмыслением образа Фауста, его существо наполнено трагическими переживаниями, ощущением тотальности хаоса и безумия окружающего мира. Поэт выступает в роли мессии, открывающего людям новый мир путем собственного преображения. Он способен сострадать всему человечеству, но осознает собственную избранность, ценит целостность собственной личности, поэтому все искушения отвергнуты им ради искусства как высшей ценности, рядом с которой страсть, слава, богатство и признание ничего не значат. Эта работа не только представляет малоизученное в российской германистике творчество Ф. Верфеля, но и конкретизирует наше представление о том, насколько «революционный» по своей сути экспрессионизм был привержен традиции и каким образом он развивал ее в немецкоязычной литературе.

В сегодняшнем отечественном экспрессионизмоведении отчетливо просматривается также тенденция динамизации перспективы восприятия модернистского текста. В ряде работ исследуется не только и не столько экспрессионистская проза, драма или поэзия как таковые, сколько поднимается проблема, как по-новому их можно прочитывать современному читателю, вооруженному культурной оптикой XXI в. Для решения такой проблемы молодые ученые более или менее успешно обращаются к другим научным парадигмам и соответствующим им методам исследования. Так, весьма необычным явлением, выпадающим из ряда стандартных защит по научной специальности «литература стран зарубежья», в 2003 г. стала для диссертационного совета Уральского государственного педагогического университета защита кандидатской диссертации Н.С. Сироткина «Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса» [43]. Данная диссертация представляет собой оригинальное исследование эстетики и поэтики русского и немецкого поэтического авангарда двух первых десятилетий XX в. и посвящена теоретическому обоснованию их типологиче-

ского сходства. Как говорит автор, «это не попытка объяснить авангардное искусство, ибо оно само себя объясняет, но экспликация его характеристик и приведение их в систему» [43, с. 148]. Таким приведением в систему стало описание семиотической специфики авангардизма как художественной и идеологической системы, что позволило диссертанту сделать целый ряд выводов, заслуживающих внимания. По сравнению со структуралистскими и постструктуралистскими методами, объясняющими, *как* сделан текст или каким *мы* видим объект, семиотический подход оказывается шире, так как он позволяет показать, *как* и *какое видение объекта* провоцируется и определяется самим объектом [43, с. 18]. На примере нескольких известных стихотворений Г. Балля, Р. Хюльзенбека автор диссертации иллюстрирует тезис: «Семантический аспект зауми в том, что семантический аспект отсутствует». При этом стихотворение становится манифестом и само себя интерпретирует. Транспонируя этот вывод диссертанта на известные экспрессионистские тексты, которые относятся к разряду «текстуры» [33], можно сказать, что это действительно тексты-манифесты. Действительность в таких стихотворениях, очевидно, должна рассматриваться только как действительность *самого языка*, и его «неправильность», абсурдность, алогичность зафиксированной им картины есть неправильность действительности, с которой конфронтирует поэт-экспрессионист. «Неправильное» стихотворение интерпретирует само себя. В этом смысле и следует понимать исходный постулат диссертации, что авангардное искусство «само себя объясняет». Жанр данной статьи не позволяет более подробно остановиться на множестве любопытных выводов этого научного сочинения, отмечу лишь, что семиотический подход к поэтическому тексту позволил Н.С. Сироткину научно обоснованно, а не интуитивно, сформулировать принципиальное отличие экспрессионизма и футуризма от дадаизма.

Новизну кандидатской диссертации В.А. Порунцова на тему «Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х гг.: Георг Гейм, Альфред Дёблин, Готфрид Бенн» (2016) [35] также обеспечил новый ракурс видения очень хорошо известного материала: автором был предложен анализ текстов с помощью иного категориального аппарата, не используемого широко в традиционной системе координат зарубежного и отечественного экспрессионизмоведения. С точки зрения методологии научного исследования, такой путь непременно должен привести к получению *нового*

знания об объекте изучения. Выбрав такую стратегию, автор поместил в фокус исследования постмодернистскую версию понимания характера соотношения субъекта и объекта художественного произведения и сделал в разборе широко известных новелл акцент на такой категории, как «телесность», и ее соотношении с сознанием. В результате авангардистский тезис о семиотизации тела получил в интерпретации экспрессионистской прозы оригинальные линии развития, а понятие «психическое событие» наполнилось новыми смыслами и обеспечило исследователю свою собственную точку зрения в анализе произведений. Широкое обобщение и осмысление под иным углом зрения вопросов телесности, которой так насыщена экспрессионистская проза и размышления о которой рассыпаны по многочисленным трудам экспрессионизмоведения, составили одну из заслуг данного исследования.

В рамках этого же второго направления поиска можно рассматривать и докторскую диссертацию Ю.Г. Тимралиевой «Языковая картина мира немецкого литературного экспрессионизма (на основе анализа малоформатных текстов)» (2017) [46], которая направлена на решение проблемы отсутствия системного, панорамного взгляда на собственно лингвистику текстов экспрессионизма. Разумеется, язык экспрессионистской лирики, драмы и прозы всегда был и есть в центре внимания зарубежных и отечественных экспрессионизмоведов, однако задача установить весь лингвостилистический арсенал экспрессионистской поэтики никогда не ставилась, более того, решение такой задачи представляется практически невыполнимым для одного исследователя в рамках одной, пусть и докторской, диссертации. Тем не менее автор продвигается по этому пути скрупулезно и пошагово, от одного языкового уровня к другому и, таким образом, от фоники до жанра, включая особенности стихосложения и композиции, на широчайшей эмпирической основе, а следовательно, достоверно и обоснованно, проводит последовательный и непротиворечивый лингвостилистический анализ текстов, в результате которого вырисовывается целостная «языковая картина мира» экспрессионизма и который позволяет размышлять о существовании некого специального экспрессионистского творческого метода, в чем экспрессионизму неизменно отказывали на протяжении вот уже сотни лет существования феномена. Отечественное, да и зарубежное литературоведение в основном не приветствовало «вторжение» в свое традиционное исследо-

вательское пространство «чуждых» истории и теории литературы методов и методик изучения литературного материала. Но необозримое количество литературоведческих работ в зарубежном и отечественном экспрессионизмоведении, создавшее ощущение некоторой исчерпанности темы, привело к тому, что назрела необходимость какой-то иной методологии изучения феномена, которая бы открывала новые исследовательские горизонты и при этом не заводила бы в тупик осознания отсутствия «единого стиля» экспрессионизма. Ведь тогда вопрос о том, за счет чего же он все-таки остается более-менее целостной художественной системой, продолжал бы оставаться открытым. Ю.Г. Тимралиева предложила в качестве методологической базы исследования научный инструментарий когнитивно-дискурсивной лингвистики, теоретически обосновала его правомерность и весомым практическим результатом доказала эффективность дискурсивного анализа применительно к объекту исследования: лирике и малой прозе экспрессионизма. Благодаря такому инструментарию была установлена отсутствовавшая скрепа, удерживающая негомогенный феномен в границах узнаваемого явления — автор диссертации называет ее «когерентностью дискурсивной формации» [46, с. 33]. Таким образом, речь ведется об особенной семантике и прагматике экспрессионистского дискурса как единого художественного пространства. Избранная методология, с одной стороны, позволила систематизировать и структурировать огромный эмпирический материал, выстроить его интерпретацию в определенные порядки, которые также следует рассматривать как элементы нового знания («субъектная деформация», «объектная деформация», «трансформация субъектно-объектных отношений») [46, с. 15, 23]. С другой — сама методология имеет объяснительную силу, так как организует и интерпретирует текстовую материю как результат процессов концептуализации и категоризации действительности в особой экспрессионистской оптике в конкретный историко-культурный период времени конкретного немецкоязычного пространства. При всей спорности понимания и применения автором исследования существующих методов когнитивной лингвистики, центральное понятие диссертации «языковая картина мира» экспрессионизма во всей своей мозаичности, фрагментарности, раздробленности, «одновременности неодновременного» (Э. Бласс) все же постепенно складывается, обрастает «плотью» множества художественных текстов. Экспрессионизм как художественный дискурс «демон-

стрирует признаки глобального изменения художественного сознания. Деформированное сознание кризисной эпохи рождает деформированный художественный мир, объективируемый через деформированный язык», однако «в отличие от некоторых близкородственных течений полного разрушения традиционной структуры в экспрессионизме не происходит» [46, с. 35]. Данная диссертация также актуализирует множество малоизвестных художественных текстов, которые можно порекомендовать филологу как один из лучших учебных объектов в освоении герменевтического метода.

Третье направление российского экспрессионизмоведения находится в русле современных зарубежных практик исследования феномена как явления «синтетического искусства». Десятки заокеанских и европейских художественных выставок и публикаций свидетельствуют о том, что территория экспрессионизма — это территория Gesamtkunstwerk — синкретичного произведения литературы и искусства, совмещающего в себе несколько жанров [53]. Всероссийская научная конференция «Образ и судьба человека в искусстве экспрессионизма», которая состоялась 17–19 апреля 2019 г. в Государственном институте искусствознания в Москве, убедительно продемонстрировала, что для экспрессионизма не только не существовало жанров литературы и искусства, которые бы он не освоил, но и границ между ними. Полагаю, все участники этой конференции остро пережили ощущение «немеркнущего феномена экспрессионизма» [10, с. 5], так как речь в докладах шла не только и даже не столько непосредственно о самом экспрессионизме, сколько о его последующих интернациональных проявлениях в музыке, танце, театре, графике, живописи, кино и литературе. Это не всегда и не обязательно проявления «неоэкспрессионизма» в чистом виде, но настроенным на волну экспрессионизма глазу, уху и душе он видится и слышится во всех жанрах современного искусства: в современной живописи, графике и скульптуре — в цвете, линии, плоскости и объеме трудно обнаружить нечто такое, чего бы не было уже у В. Лембрука или Э. Барлаха, Э.В. Кирхнера, Э. Нольде, Ф. Марка, М. Пехштейна, А. Явленского или В. Кандинского — этот ряд можно значительно продолжить. Знаток экспрессионистского кино 1920-х гг. в приемах смещения реальности и ее сплава с иррациональным, в визуализации темных сил подсознания, в «световой режиссуре» и в «технике негатива» современного кино непременно узнает поэтику «Кабинета доктора Калигари» Р. Вине или «Носферату» Ф.-В. Мурнау. Современное

балетное и танцевальное искусство закладывало основы новой выразительности в творчестве Р. фон Лабана и М. Вигман и не порвало внутренней связи с ним. В современной музыке, к примеру, в произведениях А. Шнитке, можно услышать сегодняшнюю версию экспрессионистской веры в Великую Гармонию, которая поначалу почти не прослушивается, а только угадывается, но затем неотвратимо и мощно проступает из Великого Хаоса и рождает музыкальные образы почти невыносимой, физиологически воспринимаемой красоты. В замечательной статье Е.В. Орловой о жизни экспрессионизма «после смерти экспрессионистов» точно подмечено, что неоэкспрессионистских художников волновал не столько сам «исторический экспрессионизм» как художественно-историческое явление, сколько «его последующее существование в наших умах и воспоминаниях» [16, с. 480].

Из более ранних работ XXI в. третьего направления исследований отметим диссертацию М.Б. Горбатенко (Румянцевой) «Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900–1910-х гг.» (2004) [6], которая представляет собой не только масштабное интердисциплинарное исследование драматургического наследия австрийского живописца, графика, поэта, драматурга, режиссера-постановщика О. Кокошки, но и критический анализ рецепции творчества этого мастера в зарубежном литературоведении, искусствоведении и театроведении на протяжении всего XX в. В таком же ракурсе использования достижений смежных дисциплин было выполнено диссертационное исследование Е.А. Сакулиной «Художественный мир Г. Тракля. Принцип музыкальности» (2009) [39]. Автор пытается осмыслить творчество австрийского поэта на стыке поэтики и музыки. Отметим, что наблюдения над музыкальностью поэтического строя Г. Тракля рассыпаны по всему траклеведению и критике перевода его поэзии; не существует ни одного канонического разбора его стихотворений, в котором бы критики не обращали внимание на соединение несоединимого в образной или мотивной структуре поэта, не предпринимали бы попытку семантизации фонетического, ритмического строя, не выявляли бы сквозные для всего поэтического творчества мотивы. Эта работа убеждает, что такие термины и понятия теории музыки, как «контрапункт», «лейтмотив», «консонанс», «диссонанс», «разрешение диссонанса» и др., оказываются в литературоведении продуктивными и могут использоваться не только метафорически.

На фоне неугасающего интереса к немецкоязычному экспрессионизму в современном зарубежном и отечественном литературоведении историки русской и зарубежной литературы не могут не задаваться вопросом о существовании, степени самостоятельности и самобытности русского экспрессионизма, о его типологическом родстве с немецкоязычным феноменом. Этим проблемам посвящены диссертации М.А. Шестаковой на тему «Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900–1920-х гг.» (2017) [50] и В.С. Наумовой «Поэзия немецкого экспрессионизма и ее русская рецепция (1920-е гг.)» (2016) [14]. Различный масштаб и значение изучаемых явлений, как отмечает В.С. Наумова, не исключает возможности и продуктивности их исследования в сравнительно-историческом аспекте. Русские поэты-экспрессионисты опирались на немецкие образцы, но отнюдь не абсолютизировали их значение, интерпретируя общие темы эпохи в соответствии со своим собственным социальным и эстетическим опытом [14, с. 4]. Предложенная М.А. Шестаковой научная парадигма изучения явления как типа творческого сознания и как приема, объединенных общей природой художественного высказывания, также позволяет рассматривать весьма разрозненные интернациональные поэтические явления и историко-литературные факты в единой оптике традиционного экспрессионизмоведения и снимает целый ряд дискуссионных вопросов о статусе русского экспрессионизма в общеевропейском литературном процессе. Обе работы отличаются обостренным вниманием к деталям поэтического высказывания, к системе образов и приемов в большом количестве художественных текстов [50, с. 17–18]. В диссертации М.А. Шестаковой через призму поэтики экспрессионизма проведена большая кропотливая работа по оригинальному осмыслению значительного корпуса русской поэзии и малой прозы первой четверти XX в. Материалом сопоставительного исследования В.С. Наумовой послужили литературные манифесты, критическая проза, стихотворения и художественные переводы немецкой поэзии экспрессионизма, созданные представителями немецкого и русского авангарда в 1910–1920-х гг. Это — первый опыт комплексного анализа различных форм русской рецепции теоретических позиций и лирических текстов, характерных для немецкого экспрессионизма. Двуязычная перспектива изучения феномена и в этой работе открыли возможности иного научного взгляда, отличного от аналогичных монокультурных исследований. В диссертации

В.С. Наумовой сделан важный вывод о том, что «“Большой” экспрессионизм в Германии и “малый” экспрессионизм в России являются элементами общей для них системы европейского авангарда и варьируют ее инвариантные признаки» [14, с. 4].

В заключение этого обзора новейших достижений российского экспрессионизмоведения приведем, на наш взгляд, важное для понимания повышенного интереса к «историческому экспрессионизму» высказывание Е.В. Орловой, касающееся современного искусства Германии, которое, однако, актуально не только для родины экспрессионизма: «Экспрессионистский дух завоевал столь широкую и пеструю по стилистике художественную сцену Германии конца 1970–1980-х годов, был укреплен чужими инновациями и приобрел феерическую силу, однако потерял свои прежние качества. *Глубина и серьезность видения мира, присущие историческому экспрессионизму, во многом оказались потерянными*» [16, с. 471] (курсив наш. — *Н.П.*).

Нельзя не заметить, что на фоне всех других авангардных школ и течений как раннего модернизма, так и искусства второй половины XX — начала XXI вв. «исторический экспрессионизм» выделяется глубиной и величием трагических переживаний по поводу утраты гуманистического идеала и отличается исключительной серьезностью намерений в деле слияния искусства с жизнью. «Тоска бытия» и «боль жизни» в экспрессионистской версии нам по-прежнему интересны, и это — интерес не только историко-литературный. Венец П. Хатвани (1892–1975), один из лучших теоретиков немецкоязычного экспрессионизма, автор его каноничных документов, признанный впоследствии «тайным классиком его теории» [54, с. 455–456], оказался прав, когда предрекал экспрессионизму «вечное величие», ведь экспрессионизм «солидарен с жизнью <...>, это — фронда против смерти» [55, с. 234] — “es lebe der Expressionismus!” — «да здравствует экспрессионизм!» [55, с. 231].

Список литературы

Исследования

1 *Асоян А.* Русский экспрессионизм — фантом или реальность? // Культурология. 2014. № 1 (68). С. 27–41.

2 *Балашова Т.В.* Поэтика авангарда и культурное поле XX в. // Авангард в культуре XX в. (1900–1930): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1: Теория. История. Поэтика. С. 266–292.

3 *Борев Ю.Б.* Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. Т. IV: Литературный процесс. С. 297–304.

4 *Волокитина Н.И.* Фаустианские мотивы в творчестве Франца Верфеля: автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2019. 21 с.

5 *Гирин Ю.Н.* Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX в. (1900–1930): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1: Теория. История. Поэтика. С. 77–156.

6 *Горбатенко М.Б.* Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900–1910-х гг.: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2004. 26 с.

7 *Гугнин А.А.* Экспрессионизм в Германии и Австрии // Зарубежная литература XX в.: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издат. центр «Академия», 2003. С. 79–102.

8 *Жеребин А.И.* Тайный код русской германистики (к истории сравнительного метода). М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 1. С. 11–29.

9 История литературы Германии XX в. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. I: 1880–1945. Кн. 1: Литература Германии между 1880 и 1918 гг. 864 с.

10 *Колязин В.Ф.* Херварт Вальден и судьбы европейского экспрессионизма на переломе эпох // Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма. М.: Политическая литература, 2014. С. 5–24.

11 *Красовицкая Ю.В.* “Der neue Mensch” в немецкой экспрессионистской драме: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2017. 22 с.

12 *Лукач Г.* Величие и падение экспрессионизма // Литературный критик. 1933. № 2. С. 36–53.

13 *Мальцева И.Г.* Адекватность перевода цветовых концептов Г. Тракля на русский язык: автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 23 с.

14 *Наумова В.С.* Поэзия немецкого экспрессионизма и ее русская рецепция (1920-е гг.): автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2016. 18 с.

15 *Недошивин Г.* Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино: сб. статей. М.: Наука, 1966. С. 8–15.

16 *Орлова Е.В.* Экспрессионизм и неоэкспрессионизм: мост или разлом // Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма. М.: Политическая литература, 2014. С. 461–484.

17 *Павлова Н.С.* Готфрид Бенн // История литературы. М.: Наука, 1980. С. 75–88.

18 *Павлова Н.С.* Экспрессионизм // История немецкой литературы: в 5 т. М.: Наука, 1968. Т. 4: 1848–1918. С. 536–564.

19 *Павлова Н.С.* Экспрессионизм // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8: Флобер — Яшпал. Стб. 859–862.

20 *Павлова Н.С.* Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 271–302.

21 *Павлова Н.С.* Экспрессионизм // Зарубежная литература XX в.: уч. для вузов / 2-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2001. С. 182–194.

22 *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1999. 463 с.

23 *Пестова Н.В.* Спецификация концепта “blau” в русских поэтических переводах // Политическая лингвистика. 2012. № 1 (39). С. 204–209.

24 *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм: уч. пособие по заруб. литературе первой четверти XX в. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. 336 с.

25 *Пестова Н.В.* Экспрессионизм // Авангард в культуре XX в. (1900–1930): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1: Теория. История. Поэтика. С. 293–359.

26 *Пестова Н.В.* Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 1. С. 163–175.

27 *Пестова Н.В.* Экспрессионизм // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX вв. (течения и направления). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 371–396.

28 *Пестова Н.В.* Экспрессионизм // История литературы Германии XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. I: 1880–1945. Кн. 1: Литература Германии между 1880 и 1918 гг. С. 538–555.

29 *Пестова Н.В., Мальцева И.Г.* Стратегии художественного перевода синтетосемии Г. Тракля // Germanistische Studien / Урал. гос. пед. у-нт. Екатеринбург, 2009. Вып. 2. С. 48–62.

30 *Пестова Н.В.* Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2009. 298 с.

31 *Пестова Н.В.* «Новое видение» и поэтика очуждения в русском и немецкоязычном экспрессионизме // Немецкоязычная литература: единство в многообразии: сборник статей к 75-летию проф. В.Д. Седельника. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 125–136.

32 *Пестова Н.В.* Австрийский литературный экспрессионизм / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2015. 273 с.

33 *Пестова Н.В.* Текстура как объект лингвистического и литературоведческого исследования // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2006. Т. 2. С. 108–116.

34 Послесловие // История литературы Германии XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. I: 1880–1945. Кн. 2: Литература Германии между 1918 и 1945 гг. С. 955–962.

35 *Порунцов В.А.* Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х гг.: Георг Гейм, Альфред Дёблин, Готфрид Бенн: автореф. дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2016. 21 с.

36 *Рохлин Б.* Урок немецкого: группа «Мост». К 100-летию со дня рождения экспрессионизма // Звезда. 2006. № 2. С. 183–189.
37 Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. Кн. 1: Новые художественные стратегии. 466 с.
38 Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 512 с.
39 *Сакулина Е.А.* Художественный мир Г. Тракля. Принцип музыкальности: автореф. дис. … канд. филол. наук. Н. Новгород, 2009. 20 с.
40 *Сарабьянов Д.* Русский и немецкий авангард 1910–1920-х гг. во главе международного авангардного движения // Москва — Берлин / Berlin–Moskau, 1900–1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино. М.: Галарт; Берлин, Мюнхен: Престель, 1996. С. 97–103.
41 *Сарабьянов Д.В.* В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 3–13.
42 *Сидоров Е., Лужков Ю.* Вступительное слово // Москва — Берлин / Berlin–Moskau, 1900–1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино. М.: Галарт; Берлин, Мюнхен: Престель, 1996. С. 9.
43 *Сироткин Н.С.* Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса: дис. … канд. филол. наук. Челябинск, 2003. 199 с.
44 Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В.Л. Топоров и др. М.: Московский рабочий, 1990. 271 с.
45 *Терехина В.Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX в. Генезис. Историко-культурный аспект. Поэтика. М: ИМЛИ РАН, 2009. 320 с.
46 *Тимралиева Ю.Г.* Языковая картина мира немецкого литературного экспрессионизма (на основе анализа малоформатных текстов): автореф. дис. … д-ра филол. наук. СПб., 2017. 40 с.
47 *Топер П.М.* Энциклопедический словарь экспрессионизма // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 5–18.
48 *Топер П.М.* Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. С. 73–89.
49 *Хренов Н.А.* Экспрессионизм и русская культура // Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 75–98.
50 *Шестакова М.А.* Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900–1920-х гг.: автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2017. 19 с.
51 Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
52 Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg: W. Rothe-Verlag, 1956. 375 S.

53 Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Darmstadt: Hatje Cantz, 2010. 512 S.

54 *Haefs W.* "Der Expressionismus ist tot... Es lebe der Expressionismus": Paul Hatvani als Literaturkritiker und Literaturtheoretiker des Expressionismus // Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 1994. S. 453–485.

55 *Hatvani P.* Zeitbild // Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1976. S. 228–234.

56 *Hiller K.* Das Cabaret und die Gehirne Salut: Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets // Die Berliner Moderne: 1885–1914. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993. S. 528–531.

57 *Huelsenbeck R.* Was wollte Expressionismus? // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 123–130.

58 Literatur und Kunst 1910–1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. Neckar. Marbach a. N.: Selbstverlag, 1960. 352 S.

59 *Pestova N.V.* Der kognitive Wert der expressionistischen «absoluten Metapher» (am Beispiel Georg Trakls Dichtung und ihrer Übersetzung ins Russische // Филологический класс: научно-методический журнал. 2018. № 3 (53). С. 54–59.

60 *Pinthus K.* Zuvor // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von K. Pinthus. Hamburg: Rowohlt, 1996. S. 22–31.

61 *Schmitt H.-J.* Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1973. 338 S.

References

1 Asoian, A. “Russkii ekspressionizm — fantom ili real’nost’?” [“Russian Expressionism — Phantom or Reality?”]. *Kul’turologiia*, no. 1 (68), 2014, pp. 27–41. (In Russ.)

2 Balashova, T.V. “Poetika avangarda i kul’turnoe pole XX v.” [“The Avant-garde Poetics and the Cultural Field of the 20th Century”]. *Avangard v kul’ture XX v. (1900–1930): v 2 kn.* [*Avant-garde in the Culture of the 20th Century (1900–1930): in 2 books*], book 1: Teoriia. Istoriia. Poetika [Theory. History. Poetics]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 266–292. (In Russ.)

3 Borev, Iu.B. “Ekspressionizm: otchuzhdennyi chelovek vo vrazhdebnom mire” [“Expressionism: an Alienated Person in a Hostile World”]. *Teoriia literatury* [*Literary Theory*], vol. IV: Literaturnyi protsess [Literary Process]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2001, pp. 297–304. (In Russ.)

4 Volokitina, N.I. *Faustianskie motivy v tvorchestve Frantsa Verfelia: avtoref. dis. ... kand. fiolol. nauk* [*Faustian Motives in Franz Werfel’s Works: PhD thesis, summary*]. Yekaterinburg, 2019. 21 p. (In Russ.)

5 Girin, Iu.N. “Sistemoobrazuiushchie kontsepty kul’tury avangarda” [“System-forming Concepts of Avant-garde Culture”]. *Avangard v kul’ture XX v. (1900–1930): v 2 kn.* [*Avant-garde in the Culture of the 20th century (1900–1930): in 2 books*], book 1: Teoriia. Istoriia. Poetika [Theory. History. Poetics]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 77–156. (In Russ.)

6 Gorbatenko, M.B. *Dramy Oskara Kokoshki i problema sinteza iskusstv v evropeiskoi dramaturgii 1900–1910-kh gg.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [*Oscar Kokoschka’s Dramas and the Synthesis of Arts in the European Drama of the 1900–1910s: PhD thesis, summary*]. St. Petersburg, 2004. 26 p. (In Russ.)

7 Gugnin, A.A. “Ekspressionizm v Germanii i Avstrii” [“Expressionism in Germany and Austria”]. *Zarubezhnaia literatura XX v.: uchebnoe posobie dlia studentov vysshikh uchebnykh zavedenii* [*Foreign Literature of the 20th century: Textbook for University Students*]. Moscow, Izdatel’skii tsentr “Akademiia” Publ., 2003, pp. 79–102. (In Russ.)

8 Zherebin, A.I. “Tainyi kod russkoi germanistiki (k istorii sravnitel’nogo metoda)” [“The Secret Code of Russian Germanistics (on the History of Comparative Method)”]. *Russkaia germanistika. Ezhegodnik Rossiiskogo soiuza germanistov* [*Russian Germanistics. Russian Union of Germanists Annual*], vol. 1. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2004, pp. 11–29. (In Russ.)

9 *Istoriia literatury Germanii XX v.* [*History of German Literature of the 20th Century*], vol. I: 1880–1945, book. 1: Literatura Germanii mezhdu 1880 i 1918 gg. [German Literature Between 1880 and 1918]. Moscow, IWL RAS Publ., 864 p. (In Russ.)

10 Koliazin, V.F. “Khervart Val’den i sud’by evropeiskogo ekspressionizma na perelome epokh” [“Herwart Walden and Fates of European Expressionism at the Turn of the Epochs”]. *Khervart Val’den i nasledie nemetskogo ekspressionizma* [*Herwart Walden and the Legacy of German Expressionism*]. Moscow, Politicheskaia literatura Publ., 2014, pp. 5–24. (In Russ.)

11 Krasovitskaia, Iu.V. *"Der neue Mensch" v nemetskoi ekspressionistskoi drame: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [*"Der neue Mensch" in German Expressionist Drama: PhD thesis, summary*]. Moscow, 2017. 22 p. (In Russ.)
12 Lukach, G. "Velichie i padenie ekspressionizma" ["The Greatness and Fall of Expressionism"]. *Literaturnyi kritik*, no. 2, 1933, pp. 36–53. (In Russ.)
13 Mal'tseva, I.G. *Adekvatnost' perevoda tsvetovykh kontseptov G. Traklia na russkii iazyk: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [*Adequate Translation of G. Trakl's Color Concepts into Russian: PhD thesis, summary*]. Yekaterinburg, 2008. 23 p. (In Russ.)
14 Naumova, V.S. *Poeziia nemetskogo ekspressionizma i ee russkaia retseptsiia (1920-e gg.): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [*Poetry of German Expressionism and its Russian Reception (1920s): PhD thesis, summary*]. Yekaterinburg, 2016. 18 p. (In Russ.)
15 Nedoshivin, G. "Problema ekspressionizma" ["The Expressionism Issue"]. *Ekspressionizm: Dramaturgiia. Zhivopis'. Grafika. Muzyka. Kino: sbornik statei* [*Expressionism: Dramaturgy. Painting. Graphics. Music. Cinema: Collection of Articles*]. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 8–15. (In Russ.)
16 Orlova, E.V. "Ekspressionizm i neoekspressionizm: most ili razlom" ["Expressionism and Neo-Expressionism: Bridge or Rift"]. *Khervart Val'den i nasledie nemetskogo ekspressionizma* [*Herwart Walden and the Legacy of German Expressionism*]. Moscow, Politicheskaia literatura Publ., 2014, pp. 461–484. (In Russ.)
17 Pavlova, N.S. "Gotfrid Benn" ["Gottfried Benn"]. *Istoriia literatury* [*Literary History*]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 75–88. (In Russ.)
18 Pavlova, N.S. "Ekspressionizm" ["Expressionism"]. *Istoriia nemetskoi literatury: v 5 t.* [*History of German Literature: in 5 vols.*], vol. 4 (1848–1918). Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 536–564. (In Russ.)
19 Pavlova, N.S. "Ekspressionizm" ["Expressionism"]. *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* [*Brief Literary Encyclopedia*], vol. 8. Moscow, Sovetskaia enciklopediia Publ., 1975, col. 859–862. (In Russ.)
20 Pavlova, N.S. "Ekspressionizm i nekotorye voprosy stanovleniia sotsialisticheskogo realizma v nemetskoi demokraticheskoi literature" ["Expressionism and Some Issues of the Formation of Socialist Realism in German Democratic Literature"]. *Realizm i ego sootnoshenie s drugimi tvorcheskimi metodami* [*Realism and Its Relationship with Other Creative Methods*]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1962, pp. 271–302. (In Russ.)
21 Pavlova, N.S. "Ekspressionizm" ["Expressionism"]. *Zarubezhnaia literatura XX v.: uchebnik dlia vuzov* [*Foreign Literature of the 20th Century: Textbook for Universities*], 2nd ed., rev. and edd. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2001, pp. 182–194. (In Russ.).
22 Pestova, N.V. *Lirika nemetskogo ekspressionizma: profili chuzhesti* [*Lyrics of German Expressionism: Alien Profiles*]. Yekaterinburg, 1999. 463 p. (In Russ.)
23 Pestova, N.V. "Spetsifikatsiia kontsepta 'blau' v russkikh poeticheskikh perevodakh" ["Specification of the Concept 'Blue' in Russian Poetry Translations"]. *Politicheskaia lingvistika*, no. 1 (39), 2012, pp. 204–209. (In Russ.)

24 Pestova, N.V. *Nemetskii literaturnyi ekspressionizm: uchebnoe posobie po zarubezhnoi literature pervoi chetverti XX v.* [*German Literary Expressionism: Textbook on Foreign Literature of the 1st Quarter of the 20th Century*]. Yekaterinburg, 2004. 336 p. (In Russ.)
25 Pestova, N.V. "Ekspressionizm" ["Expressionism"]. *Avangard v kul'ture XX v. (1900–1930): v 2 kn.* [*Avant-garde in the Culture of the 20th Century (1900–1930): in 2 books*], book 1: Teoriia. Istoria. Poetika [Theory. History. Poetics]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 293–359. (In Russ.)
26 Pestova, N.V. "Nemetskoiazychnyi ekspressionizm v osveshchenii rossiiskoi germanistiki" ["German-language Expressionism in the Coverage of Russian Germanistics"]. *Russkaia germanistika. Ezhegodnik Rossiiskogo soiuza germanistov.* [*Russian Germanistics. Russian Union of Germanists Annual*], vol. 1. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004, pp. 163–175. (In Russ.)
27 Pestova, N.V. "Ekspressionizm" ["Expressionism"]. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vv. (techeniia i napravleniia)* [*Literary Process in Germany at the Turn of the 20th Century (Currents and Directions)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 371–396. (In Russ.)
28 Pestova, N.V. "Ekspressionizm" ["Expressionism"]. *Istoriia literatury Germanii XX v.* [*History of German Literature of the 20th Century*], vol. I: 1880–1945, book 1: Literatura Germanii mezhdu 1880 i 1918 gg. [German Literature Between 1880 and 1918]. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 538–555. (In Russ.)
29 Pestova, N.V., Mal'tseva, I.G. "Strategii khudozhestvennogo perevoda sintetosemii G. Traklia" ["G. Trakl's Works Literary Translation Strategies"]. *Germanistische Studien*, issue 2. Yekaterinburg, 2009, pp. 48–62. (In Russ.)
30 Pestova, N.V. *Sluchainyi gost' iz gotiki: russkii, avstriiskii i nemetskii ekspressionizm* [*Accidental Guest from the Gothic: Russian, Austrian and German Expressionism*]. Yekaterinburg, 2009. 298 p. (In Russ.)
31 Pestova, N.V. "'Novoe videnie' i poetika ochuzhdeniia v russkom i nemetskoiazychnom ekspressionizme ["'New Vision' and the Poetics of Russian and German-language Expressionism"]. *Nemetskoiazychnaia literatura: edinstvo v mnogoobrazii: sbornik statei k 75-letiiu professora V.D. Sedel'nika* [*German-language Literature: Unity in Diversity: Collection of Articles for the 75th Anniversary of Prof. V.D. Sedelnik*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 125–136. (In Russ.)
32 Pestova, N.V. *Avstriiskii literaturnyi ekspressionizm* [*Austrian Literary Expressionism*]. Yekaterinburg, 2015. 273 p. (In Russ.)
33 Pestova, N.V. "Tekstura kak ob''ekt lingvisticheskogo i literaturovedcheskogo issledovaniia" ["Texture as an Object of Linguistic and Literary Research"]. *Russkaia germanistika. Ezhegodnik Rossiiskogo soiuza germanistov.* [*Russian Germanistics. Russian Union of Germanists Annual*], vol. 2. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2006, pp. 108–116. (In Russ.)

34 “Posleslovie” [“Afterword”]. *Istoriia literatury Germanii XX v.* [*History of German Literature of the 20th Century*], vol. I: 1880–1945, book. 2: Literatura Germanii mezhdu 1918 i 1945 gg. [German Literature Between 1918 and 1945]. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 955–962. (In Russ.)

35 Poruntsov, V.A. *Khudozhestvennyi mir maloi prozy nemetskogo ekspressionizma 1910-kh gg.: Georg Gejm, Al’fred Djoblin, Gotfrid Benn: avtoref. dis. … kand. filol. nauk* [*The Artistic World of Small Prose Genres in German Expressionism of the 1910s: Georg Heym, Alfred Döblin, Gottfried Benn: PhD thesis, summary*]. Ivanovo, 2016. 21 p. (In Russ.)

36 Rokhlin, B. “Urok nemetskogo: gruppa ‘Most’. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia ekspressionizma” [“German Lesson: ‘Die Brücke’. To the 100th Anniversary of Expressionism”]. *Zvezda*, no. 2, 2006, pp. 183–189. (In Russ.)

37 *Russkaia literatura XX v.: zakonomernosti istoricheskogo razvitiia* [*Russian Literature of the 20th Century: Patterns of Historical Development*], book 1: Novye khudozhestvennye strategii [New Art Strategies]. Yekaterinburg, UrO RAN Publ., UrO RAO Publ., 2005. 466 p. (In Russ.)

38 *Russkii ekspressionizm. Teoriia. Praktika. Kritika* [*Russian Expressionism. Theory. Practice. Criticism*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2005. 512 p. (In Russ.)

39 Sakulina, E.A. *Khudozhestvennyi mir G. Traklia. Printsip muzykal’nosti: avtoref. dis. … kand. filol. nauk* [*The Art World of G. Trakl. The Principle of Musicality: PhD thesis, summary*]. Nizhny Novgorod, 2009. 20 p. (In Russ.)

40 Sarab’ianov, D.V. “Russkii i nemetskii avangard 1910–1920-kh gg. vo glave mezhdunarodnogo avangardnogo dvizheniia” [“Russian and German Avant-garde of the 1910–1920s at the Head of the International Avant-garde Movement”]. *Moskva–Berlin, Berlin–Moskau, 1900–1950: Izobrazitel’noe iskusstvo, fotografiia, arkhitektura, teatr, literatura, muzyka, kino* [*Moscow–Berlin, Berlin–Moskau, 1900–1950: Fine Art, Photography, Architecture, Theater, Literature, Music, Cinema*]. Moscow, Galart Publ.; Berlin, München, Prestel‘ Publ., 1996, pp. 97–103. (In Russ.)

41 Sarab’ianov, D.V. “V ozhidanii ekspressionizma i riadom s nim” [“Waiting for Expressionism and Next to It”]. *Russkii avangard 1910–1920-kh gg. i problema ekspressionizma* [*Russian Avant-garde of the 1910–1920s and the Expressionism Issue*]. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 3–13. (In Russ.)

42 Sidorov, E., Luzhkov, Iu. “Vstupitel’noe slovo” [“Opening Remarks”]. *Moskva–Berlin, Berlin–Moskau, 1900–1950: Izobrazitel’noe iskusstvo, fotografiia, arkhitektura, teatr, literatura, muzyka, kino* [*Moscow–Berlin, Berlin–Moskau, 1900–1950: Fine Art, Photography, Architecture, Theater, Literature, Music, Cinema*]. Moscow, Galart Publ.; Berlin, München, Prestel‘ Publ., 1996, p. 9. (In Russ.)

43 Sirotkin, N.S. *Poeziia russkogo i nemetskogo avangarda s tochki zreniia semiotiki Ch.S. Pirsa: dis. … kand. filol. nauk* [*Poetry of Russian and German Avant-garde from the*

Point of View of the C.S. Pierce's Semiotics: PhD thesis]. Chelyabinsk, 2003. 199 p. (In Russ.)

44 *Sumerki chelovechestva: Lirika nemetskogo ekspressionizma* [*Twilight of Humanity: Lyrics of German Expressionism*], comp. V.L. Toporov and others. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1990. 271 p. (In Russ.)

45 Terekhina, V.N. *Ekspressionizm v russkoi literature pervoi treti XX v. Genezis. Istoriko-kul'turnyi aspekt. Poetika* [*Expressionism in Russian Literature of the First Third of the 20th Century. Genesis. Historical and Cultural Aspect. Poetics*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009. 320 p. (In Russ.)

46 Timralieva, Iu.G. *Iazykovaia kartina mira nemetskogo literaturnogo ekspressionizma (na osnove analiza maloformatnykh tekstov): avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [*Language Picture of the World of German Literary Expressionism (Based on Analysis of Small-Format Texts): PhD thesis, summary*]. St. Petersburg, 2017. 40 p. (In Russ.)

47 Toper, P.M. "Entsiklopedicheskii slovar' ekspressionizma" ["Encyclopedic Dictionary of Expressionism"]. *Entsiklopedicheskii slovar' ekspressionizma* [*Encyclopedic Dictionary of Expressionism*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008, pp. 5–18. (In Russ.)

48 Toper, P.M. "Ekspressionizm kak kul'turnyi fenomen Noveishego vremeni". ["Expressionism as a Cultural Phenomenon of Modern Times"]. *Germaniia. XX v. Modernizm, avangard, postmodernism* [*Germany. The 20th Century. Modernism, Avant-garde, Postmodernism*]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2008, pp. 73–89. (In Russ.)

49 Khrenov, N.A. "Ekspressionizm i russkaia kul'tura" ["Expressionism and Russian Culture"]. *Khervart Val'den i nasledie nemetskogo ekspressionizma* [*Herwart Walden and the Legacy of German Expressionism*]. Moscow, Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2014, pp. 75–98. (In Russ.)

50 Shestakova, M.A. *Stanovlenie poetiki russkogo ekspressionizma v literature 1900–1920-kh gg.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [*The Emergence of the Poetics of Russian Expressionism in the Literature of the 1900–1920s: PhD thesis, summary*]. Saratov, 2017. 19 p. (In Russ.)

51 *Entsiklopedicheskii slovar' ekspressionizma* [*Encyclopedic Dictionary of Expressionism*], ed. by P.M. Toper. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 736 p. (In Russ.)

52 *Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung*. Heidelberg, W. Rothe-Verlag, 1956. 375 p. (In German)

53 *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Darmstadt, Hatje Cantz, 2010. 512 p. (In German)

54 Haefs, Wilhelm. "Der Expressionismus ist tot... Es lebe der Expressionismus: Paul Hatvani als Literaturkritiker und Literaturtheoretiker des Expressionismus." *Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste*. Wien; Köln; Weimar, Böhlau, 1994, pp. 453–485. (In German)

55 Hatvani, Paul. “Zeitbild.” *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1976, pp. 228–234. (In German)

56 Hiller, Kurt. “Das Cabaret und die Gehirne Salut: Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets.” *Die Berliner Moderne: 1885–1914*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1993, pp. 528–531. (In German)

57 Huelsenbeck, Richard. “Was wollte Expressionismus?” *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart, Metzler, 1982, pp. 123–130. (In German)

58 *Literatur und Kunst 1910–1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. Neckar*. Marbach a. N., Selbstverlag, 1960. 352 p. (In German)

59 Pestova, Natalia. “Der kognitive Wert der expressionistischen ‘absoluten Metapher’ (am Beispiel Georg Trakls Dichtung und ihrer Übersetzung ins Russische.” *Filologicheskii klass: nauchno-metodicheskii zhurnal*, no. 3 (53), 2018, pp. 54–59. (In German)

60 Pinthus, Kurt. “Zuvor.” *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von K. Pinthus*. Hamburg, Rowohlt, 1996, pp. 22–31. (In German)

61 Schmitt, Hans-Jürgen (ed.). *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt / Main, Suhrkamp, 1973. 338 p. (In German)

Обзорная статья / Review Article

УДК 82.09+821.111.0
ББК 83.3(4Вел)5+83

УИЛЬЯМ БЛЕЙК В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XXI В.

Издательство «Аналитика Родис», Ногинск, Московская обл., Россия

Дата поступления статьи: 10 марта 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-456-477

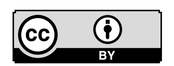
Аннотация: Автор исследует осмысление наследия Уильяма Блейка в западной науке XXI в. В статье определяются основные тенденции в современных Blake studies, как продолжающие ранее разработанные темы, так и открывающие новые направления. Восприятие творчества Блейка начиная с конца XX в. пережило значительную эволюцию, связанную с деконструктивистским и постмодернистским подходами, с исследованием связи слова и образа в его наследии, с лингвистическими методами анализа текста. Постмодернизм, многим обязанный романтизму (концепция иронии, фрагментарность, категория возвышенного, самобытный одинокий герой), привнес новые черты в исследование У. Блейка и во многом способствовал его утверждению среди канонических авторов романтизма. В современных зарубежных Blake studies наиболее активно развиваются такие направления, как гендерные и постколониальные исследования, изыскания в средах цифровой реальности. Магистральным направлением в изучении наследия У. Блейка начиная с 2000-х гг. стал анализ влияния творчества английского романтика на более позднюю культуру, в том числе культуру других стран: на поэзию, литературу, музыку и кинематограф. Каждая новая эпоха открывает в У. Блейке черты принципиально близкие, занимаясь прибавлением смыслов: этот процесс продолжается от символизма и психоанализа до наших дней.

Ключевые слова: Уильям Блейк, рецепция, современное литературоведение, постколониальность, гендерные исследования, постмодернизм, деконструктивизм, романтизм.

Информация об авторе: Вера Владимировна Сердечная — кандидат филологических наук, научный редактор, издательский дом «Аналитика Родис», ул. Рогожская, д. 7, 142400 г. Ногинск, Московская область, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8718-3556

E-mail: rintra@yandex.ru

Для цитирования: *Сердечная В.В.* Уильям Блейк в англоязычном литературоведении XXI в. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 456–477. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-456-477



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

BLAKE STUDIES IN THE 21ST CENTURY

© 2021. Vera V. Serdechnaia
Publishing house "Analytics Rodis", Noginsk, Moscow region, Russia
Received: March 10, 2020
Approved after reviewing: May 02, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The author summarizes Blake studies of the 21st century. The beginning of the modern era of Blake studies can be considered with the paradigm of deconstruction. At the end of the 20th century, synthetic analysis took a special place in Blake studies, when Blake's illuminated books were studied as an inseparable unity of verbal and visual. Blake's legacy has undergone a significant evolution related to deconstruction and postmodern approaches, and linguistic research. The development of traditional areas of research, such as psychoanalysis, textual criticism of manuscripts, religious and mystical allusions, and comparative studies is also traced. Postmodernism, which owes much to the Romanticism (i.e. the concept of irony, fragmentation, the category of the exalted, the original lonely hero), brought new features to Blake studies and greatly contributed to its approval among canonical authors of the Romanticism. In modern Blake studies, such areas as gender studies, postcolonial studies, studies in digital reality environments are most actively developing. Starting from the 2000s, the main direction in Blake studies has become reception, that is, the cultural influence of Blake's writings on later culture, including the culture of other countries: poetry, literature, music and cinema. Each new era reveals fundamentally similar features and adds meanings to Blake: this process is going from symbolism and psychoanalysis to the present day.

Keywords: William Blake, reception, modern literary criticism, postcolonialism, gender studies, postmodernism, deconstructive analysis, Romanticism.

Information about the author: Vera V. Serdechnaia, PhD in Philology, scientific editor, Analitika Rodis Publishing House, Rogozhskaya St. 7, 142400 Noginsk, Moscow Region, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8718-3556

E-mail: rintra@yandex.ru

For citation: Serdechnaia, V.V. "Blake Studies in the 21st Century." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 456–477. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-456-477

История исследований наследия Уильяма Блейка, поэта и художника, наглядно отражает эволюцию методологии литературоведения и искусствоведения: от биографизма и мифологической школы, от структурализма и неомарксизма к исследованиям в области постмодернистских разомкнутых структур, гендера и рецепции. Каждая новая эпоха открывает в У. Блейке черты принципиально близкие, занимаясь прибавлением смыслов: этот процесс идет от символизма и психоанализа до наших дней.

Важно отметить, что для самого У. Блейка, как следует из нарративной структуры его произведений, весьма значимы диалогичность голосов повествователей, их преломления друг в друге и многообразие источников дискурса. Подобно тому как «Голос дьявола» в «Бракосочетании рая и ада» — это не голос библейского Врага и не голос автора, но реплика некой аллегорической многомерной фигуры, — так и слова Господа, переданные через Исайю и Иезекииля автору, а им — читателю, существуют в сложной диалогичной вселенной, где истина создается в коллективном познании мира с помощью различных медиумов-посредников: речи и письма, гравировки и печати, живописи и чтения. Создается своего рода коллективный интеллект, где каждый индивидуум имеет частицу знания, и лишь вместе эти частицы собираются в истинное знание (нужно вспомнить, что один из главных антагонистов в мифологии Блейка имеет имя *Selfhood*, Самость). «Коллективный интеллект не только стратегия для Блейка; это основание его онтологии»[1] [82, p. 8]. Как и стратегии его исследования: У. Блейк относится к тем авторам, чье величие воссоздается в сумме рецептивных от-

1 Перевод англоязычных цитат выполнен автором статьи.

ражений. В современной цифровой цивилизации «историческая персона по имени “Уильям Блейк” — лишь один узловой пункт в увеличивающемся сложном сообществе, которое постоянно устанавливает и переосмысливает то, о чем мы говорим, когда произносим имя Блейка» [82, p. 13].

История восприятия наследия У. Блейка в западном литературоведении имеет несколько периодизаций [71; 85]. История его исследования, по нашему мнению, может быть логически подразделена на несколько важнейших этапов:

1) 1790–1850-е: биографический подход и анекдоты;

2) 1860–1920-е: модерн и мистицизм: первые издания и начало интерпретации;

3) 1940–1970-е: структурализм: систематическое изучение авторской мифологической системы и исторических обстоятельств;

4) 1980–2010-е: постструктурализм: переход к незамкнутым структурам, гендерные исследования, исследование рецепции.

У. Блейк, сравнительно известный художник-гравер и малоизвестный поэт, не вызывал при жизни особенного интереса критиков и биографов: «Пророк, почти неизвестный в собственной стране, за рубежом Блейк был практически неизвестен» [39, p. 4]. Все упоминания о нем при жизни, скрупулезно собранные и прокомментированные Дж. Бентли-мл., составили один том [85]. Однако в течение XX в. Blake studies расцвели пышным цветом, представляя его как мистика и предтечу символистов [35; 61], системного мыслителя-пророка [29], поэта, который сам создает законы своей вселенной и своей поэзии [19; 42]; наконец, как поэта-социалиста [20; 37].

Началом современной эпохи западной рецепции У. Блейка можно считать его осмысление в контексте парадигмы деконструктивизма. Непостоянный, неровный и часто непоследовательный У. Блейк представляет собой отличный объект литературоведческой деконструкции. Вот как пишет об этом польский ученый Т. Славек, выбравший У. Блейка объектом постмодернистского анализа: «*...difference, dissemination, trace* <...>. Творчество Уильяма Блэйка подвергнуто влиянию именно этих категорий <...>. Блэйк и деконструктивистская философия берут под сомнение однозначность и однонаправленность семиотических процессов. Герменевтика Хайдеггера оказывается особенно полезной для обсуждения профетических

произведений Блэйка, в которых возвращается миф начала, первоисточника, оригинального единства быта, общего для поэта восемнадцатого века и философа двадцатого века»[2] [72, с. 159]. У. Блейк становится важным объектом постмодернистского изучения, рассматривается в контексте учений Деррида и Делеза, Лакана и Хайдеггера [28].

В конце XX в. важное место в исследованиях У. Блейка заняло направление синтетического анализа, когда его иллюминированные книги исследуются как отмеченные неразделимым единством вербального и визуального начал. Для обозначения этого креолизированного текста У. Блейка в Blake studies принят термин «композитное искусство» (*composite art*) [43; 56]. Внутренней сутью этого подхода является то, что сочетание слова и изображения для У. Блейка является принципиальным: оно выражает единство мировых начал, которые были трагически разъединены при грехопадении (важный в авторской мифологии концепт *Fall,* совпадающий с сотворением материального мира). Соединяя слово и рисунок в единое целое, порой трудноразделимое, У. Блейк стремится уйти от знаковых иерархий и границ, воссоздать единство человеческого воображения (*Human Imagination*) как источника всякого творчества. Как пишет В. де Люка, в иллюминированной печати У. Блейка происходит «чудотворное (или ошеломительное) сжатие всех составляющих начал в единое интеллектуальное тождество — живой Мир Вечности» [52, p. 102]. Дж. Вискоми утверждает, что изображение на страницах иллюминированных книг У. Блейка «воссоздает место происхождения, место, где идея и образ *берут свое начало*» [77, p. 40].

Эта тема активно разрабатывается и в критике XXI в. Страницы иллюминированных книг У. Блейка отличаются «кинематографическим монтажом» [51]. П. Отто, анализируя страницы книг У. Блейка, от самых ранних («Нет естественной религии», “No Natural Religion”) до самых поздних («Иерусалим»), подчеркивает, что У. Блейк борется с классицистической концепцией, которую развивал, в частности, Александр Поуп: *ut pictura poesis,* — поэзии, которая подражает природе (подобно живописи) [59]. Комментируя одну из страниц трактата «Нет естественной религии», П. Отто отмечает: «...само дерево, сами листья, которые напоминают буквы текста, и материальное воплощение букв, — все отступает по мере того,

2 Цитата приведена дословно, по русскоязычной аннотации в книге Славека (написанной на английском), с соблюдением орфографии оригинала.

как проявляется значение текста на странице. В этот момент означающее кажется прозрачным покровом на внешней поверхности означаемого <...>. Текст (вместе с элементами рисунка) становится каллиграммой, или иероглифом, который отражает преобладание смысла над материей» [59, p. 47–48]. Таким образом, сам способ сочетания текста и рисунка становится диалогическим высказыванием на тему материи и идеи, тела и духа, а означаемое сливается с означающим.

Свершившийся в философии XX в. лингвистический поворот также отразился на исследованиях текстов У. Блейка. Отношения У. Блейка с языком и его уровнями: фонетикой и лексикой, синтаксисом и грамматикой, — объект активного изучения [40; 50]. Основная «теория» У. Блейка о языке, если это можно назвать теорией, состоит в том, что язык смертных недостаточен, чтобы говорить о духе: «Человеческий язык — это несовершенное и подчас неуютное обиталище для слов вечности — но единственное, которое мы имеем» [40, p. 65]. Стремясь к выражению «слов вечности», У. Блейк обращается с языком со свободой скульптора: его поэмы наполнены неологизмами (к примеру, *warshipped*), изобретательным и эксцентричным словоупотреблением, дразнящими и двусмысленными отсылками к другим языкам, списками непроизносимых и неизвестных личных имен [46]. Из такого материала и строится в пророчествах У. Блейка «стена слов» (удачное выражение В. де Люка). Именно неясность лексики и побудила Деймона создать словарь У. Блейка, последовательно раскрывающий значения его лексем, а Д. Эрдмана — издать, на заре квантитативной лингвистики, конкорданс его поэтического языка [36].

Как заключают исследователи, в поэзии У. Блейка необычно много перформативных глаголов в настоящем времени; это создает образ вечно свершающихся действий [73]. Герои его «Песен невинности» своими речами строят одну реальность, «Песен опыта» — другую, а в пророческих поэмах реальности усложняются и накладываются друг на друга. «Его поэзия постоянно демонстрирует, что вся речь *действенна*» [42, p. 79].

У. Блейк в особенности интересен критике постструктурализма: его вольное обхождение с этимологией и фонетикой, игра со знаками, анаграммы создают особую семантическую структуру, где каждое значимое слово не указывает в точности на означаемое, но ассоциативно уводит в сторону. Так, последняя строка поэмы «Иерусалим» не только представляет игру слов

name (имя), *named* (назвал), *Eman*ations (Эманации), но и ассоциативно напоминает о l*ament*ations (рыдания) и *Amen* (аминь) [45, p. 420]. Постструктуралисты увидели в У. Блейке автора, который намеренно балансирует на краю смыслов и делает это самыми неожиданными и простыми путями: в частности, игнорируя знаки препинания там, где они ожидались. Такие нарушения законов оказываются намеренными, форма выражает содержание: фрагментарность и неправильность поэтической речи оказываются революционным способом уйти от ортодоксальности и конечности — бытия или логической структуры [55]. Предваряя методы поэзии XX в., У. Блейк нарушает однозначность логических связей, заставляет сомневаться в соотношении объекта и действия [54]. Используя язык как инструмент разрушения языка, У. Блейк может преследовать несколько целей: прорваться сквозь ткань языка, остранив ее, к истинной сути бытия, или создать новый язык, объединяющий, в частности, английский с ивритом [52]. Искусство У. Блейка «не представляет объекты, но представляет *дискурс*, язык порядка вещей» [75, p. 405].

Все более важную роль в исследованиях творчества У. Блейка играет понятие гендера, тесно связанное с феминистской проблематикой и с психоанализом. Мучимые женщины и женщины торжествующие, концепция женщин как эманаций титанов-мужчин, продажность и гермафродитизм, эротика и маскулинность — все это в текстах У. Блейка дает богатый материал для исследований такого рода на протяжении десятилетий [21; 26; 47; 58; 68; 76 и др.]. Если в 1970–1990-х гг. феминистское литературоведение довольно активно обвиняло поэта в порабощении женщин (как «эманаций» мужчин) и демонизации «женской воли» (*female will*), то впоследствии У. Блейк был признан «профеминистом» [49, p. 76]. Как отмечает М. Анкершё, большие пророчества У. Блейка «во многих отношениях выражают феминистское мышление» [14, p. 1]. И уже в 1980-х исследователи приходят к выводу, что У. Блейк в своем «цикле Орка» предвосхитил открытия психоанализа: в них есть «оригинальное и глубокое понимание диалектики сексуального конфликта и присвоение подавляющих идеологий их жертвами» [12, p. 27].

Исследования гендерно-феминистского направления в мысли У. Блейка закономерно вводят его произведения в контекст радикального женского дискурса его времени: произведений Мэри Уолстонкрафт и Мэри

Хейз. Вместе с тем нужно помнить, что само разделение на два пола У. Блейк считал следствием грехопадения, и его идеальный мир включает объединение мужчин и женщин: в позднейшей и крупнейшей поэме «Иерусалим» достигается «глубокая степень женско-мужской *совместности*, пост-апокалиптическая ступень, где мужчины и женщины вместе вышли наконец на высокий символический уровень гендерных отношений в поэзии Блейка, утопии Эдема, где нормативно полное тождество полов» [14, p. 4].

Сегодня продолжаются исследования по религиозной составляющей поэзии У. Блейка [13; 67]. В частности, в 2016 г. вышла книга о радикальном христианстве в текстах романтика [64]. У. Блейк сочетает в себе и антиклерикальный пафос (так любимый советской критикой), и горячее отрицание материализма, утверждая силу воображения и бесконечность мира в духе своеобразного, авторского извода неоплатонизма [27].

В XXI в. активно направление компаративного литературоведения; так, У. Блейк на различных основаниях сопоставляется с предшественниками, такими, как Ричардсон [75], Мильтон [60], — и современниками, такими, как Чарльз Лэм [53], Вордсворт [65], немецкий философ Гаман [62]. До сих пор случаются открытия в области биографии У. Блейка: уточняются исторические сведения и взаимоотношения с современниками [57; 63; 80], обнаруживаются письма [81], уточняются даты написания произведений [22] и история его подлинных работ [17]. Исследуются связи творческого мира У. Блейка с индуистской философией [16; 79], углубляются психоаналитические параллели [28].

Постмодернизм, многим обязанный романтизму (концепция иронии, фрагментарность, категория возвышенного, самобытный одинокий герой), привнес новые черты в исследование наследия У. Блейка и во многом способствовал его утверждению среди канонических авторов романтизма. Одной из загадок рецепции Блейка остается тот факт, что он горячо принят как авторами-модернистами (от Йейтса до Хаксли), так и постмодернистами (от Дилана Томаса до Анджелы Картер).

Исследования в области психологии, феноменологии, герменевтики, семиотики постепенно развернули вектор внимания литературоведения от автора к читателю, интерпретатору. Магистральным направлением в исследовании наследия Блейка начиная с 2000-х гг. стало изучение рецепции, т. е. влияния творчества английского романтика на более позднюю культу-

ру, в том числе культуру других стран. Этому тематическому направлению посвящены и масса статей, и коллективные монографии. Доказанным можно считать влияние Блейка на Эмерсона [34] и По [44], Уолта Уитмена [30], на Алана Гинсберга [78], культуру битников [83] и Олдоса Хаксли [84], на религиозное искусство Англии XX в. [18] и на британский сюрреализм [48]. Также исследователи находят следы восприятия Блейка в творчестве таких поэтов и писателей, как, например, нигериец Бен Окри [69].

Монография о восприятии У. Блейка на Востоке [24] стала одним из первых значительных высказываний на тему восприятия У. Блейка в иных культурах. В частности, многолетний интерес к У. Блейку (по-японски *Wiriamu Bureiku*) прослеживается у нобелевского лауреата Кэндзабуро Оэ; японский литературовед Коши Дои (1886–1979) написал в 1943 г. блестящую монографию о поэме «Мильтон», не уступающую по глубине европейской критике. В монографии [79] не только прослеживался диалог между произведениями У. Блейка и культурой Азии и было обнаружено опосредованное влияние буддизма; его творчество введено в контекст самых современных исследовательских парадигм, таких как урбанистика, феминизм и постколониализм.

Тема «Блейк и империя» особенно интересна: антиимперские высказывания У. Блейка явно противостоят колониальному мышлению, которое имплицитно присутствует в идеологии Просвещения и романтизма. У. Блейк в японской рецепции XX в. открывает новые грани своего таланта, становясь «тем, кто резонирует с базовыми буддийскими догматами и проповедует отпор машинному рационализму современности» [15, p. 343] (см. также: [61]). А в южнокорейской культуре 1980-х он оказывается полезен для определения насущных социально-исторических ориентиров: «Корейские националисты хотели узнать от Блейка ответы на самые неотложные вопросы: как построить идеальные отношения между личностью и обществом и как отдалиться от растленной реальности с помощью воображения» [74, p. 4–5].

В исследованиях рецепции избираются различные направления. В ряде коллективных монографий [23; 25; 31] рассматривается как влияние У. Блейка на творчество отдельных личностей (Элиот, Теодор Рошак, Джим Моррисон, Боб Дилан, Дерек Джармен, Салман Рушди и пр.), так и связь его с целыми направлениями, например, с сюрреализмом и современной

скульптурой; проанализирован творческий диалог с поэтом-художником в различных искусствах: музыке, кино, графике и живописи. Линда Фридмен ограничивается одной частью света и прослеживает историю диалога У. Блейка и Америки, от первых картин У. Блейка с чернокожими рабами и до его имени на знаменах контркультуры XX в. [41]. Другой подход избирают авторы коллективной монографии «Рок и романтизм: Блейк, Вордсворт и рок от Дилана до U2» [66], прослеживая связь между глобальными революционными культурными явлениями: романтизмом и рок-культурой. «Уильям Блейк был величайшим поэтом-романтиком для поколения рок-н-ролла» [66, p. xi]: в книге описана активная рецепция Блейка в творчестве рокеров от 1960-х гг. (Боб Дилан, “The Fugs” и “The Doors”) до гранжа и 2010-х (альбомы группы “U2”, одноименные поэтическим циклам Блейка “Songs of innocence” и “Songs of experience”).

Разновидностью направления современной рецепции является взаимодействие с У. Блейком различных сред цифровой реальности. В этом русле написана книга «Уильям Блейк и цифровая культура» (*William Blake and the Digital Humanities*) [82]. Этот подход, отслеживая отражение творчества У. Блейка в сети и цифровой реальности, позволяет наглядно увидеть, как образ поэта, художника и его творений буквально создается в дигитальных отражениях, в интернет-рецепции: «Творческая персона Уильяма Блейка, как изолированного гения или одинокого визионера, странствующего в Вечности, увеличивает его популярность среди растущего множества тех, кто — как это всегда и было — создает смыслы его творчества <...> Блейк стал пророком для авторов комиксов, режиссеров, музыкантов, романистов, даже программистов и церквей» [82, p. 5]. Принципиальное новаторство цифрового века связано с тем, что опыт чтения перестает быть замкнуто-индивидуальным и в «цифровой деревне» вновь, как в допечатную эпоху, начинает лидировать массовая коммуникация — и для творчества Блейка, который из Лондона обращался ко всему человечеству, это особенно значимо.

Одним из существенных обобщающих исследований на тему рецепции стала двухтомная коллективная монография «Рецепция Уильяма Блейка в Европе» (*The Reception of William Blake in Europe*), вышедшая в издательстве Bloomsbury в 2019 г. [38]. Важнейший итог этой работы — воссоздание единого пространства рецепции, взаимодействий, литературного процесса

Европы. «Блейк не создатель мифопоэтической вселенной, которая принадлежала только ему; его живопись и поэзия, история о падении и рассказ об искуплении привлекла большую и разнообразную аудиторию по всей Европе. Ведущие художники, поэты, музыканты и ученые отвечали Блейку; философы и психологи, радикальные и консервативные мыслители, исследователи мифологии, религии и истории проявляли интерес к Блейку в своих трудах» [4, с. 24].

Секрет рецепции У. Блейка, которая становится обширнее с годами, заключается в принципиальной открытости и незавершенности его художественной системы. Как отмечает М. Ивз, У. Блейк «ценится больше за вопросы, которые он задает, и за противоречия, которые должен воспринять его читатель в процессе чтения, а не за предлагаемые ответы» [32, p. 13]. Чтение У. Блейка — род интеллектуального экстремального спорта [32, p. 15], но, как замечает тот же автор, «непреходящая проблема формирования вкуса к Блейку состоит в том, чтобы заставить читателей взбираться на столь неприступные стены» [33, p. 414]. Вместе с тем история рецепции У. Блейка показывает, что читателей и исследователей, отваживающихся на такие экстремальные приключения, оказывается неожиданно много; в том числе и в России [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10]. Как отмечает Э. Шаффер в предисловии монографии о восприятии У. Блейка в Европе, «наше знание британских писателей попросту неточно и неполно без таких исследований рецепции» [70, p. xii].

XXI в. насчитал пока что только два десятилетия, однако и за этот небольшой период Blake studies пережили серьезное содержательное обновление. Синтетический анализ и лингвистические исследования доказали, что большинство произведений У. Блейка, изготовленные с помощью авторской иллюминированной печати, представляют собой неразрывное вербально-визуальное целое, где слово вступает в особые отношения с изображением, стремясь породить новый язык и преодолеть ограничения привычных знаковых систем. Поэтому исследование только текста или только изображения в случае У. Блейка оказывается недостаточно полным, уходит от задуманного автором единства. Феминистская, психоаналитическая и гендерная критика уточняют концепцию Блейка в отношении разделения полов и их неравноправия: эти споры естественным образом находят разрешение в финале авторского мифа, где герои У. Блейка сбрасы-

вают ограничения половых различий вместе с телесной оболочкой. Плодотворным оказалось исследование рецепции творчества поэта и художника в различных культурах, временах, субкультурах, направлениях искусства: этот вектор Blake studies позволяет не только говорить о У. Блейке как о всемирной величине, но и оценить его роль в формировании отдельных творческих индивидуальностей и направлений искусства в различных странах. Последнее из указанных направлений исследования видится наиболее перспективным, поскольку, взятое в отношении множества авторов, может предложить уточнение оснований понятия «мировая литература», поможет с большей ясностью увидеть мировое искусство слова как узор, вышитый на переплетении разнообразных влияний.

Список литературы

Исследования

1 *Афанасьева К.* Уильям Блейк, Песнь свободы: Пролог, или основание, «Тириэль» и «Книга Тэль»: мытарства земной души // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 189–223.

2 *Афанасьева К.* Чума в «Америке» У. Блейка // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 223–234.

3 *Бабурченкова И.О.* Динамика метафорической модели в индивидуальном стиле У. Блейка: автореф. дис. … канд. филол. наук. Смоленск, 2018. 24 с.

4 *Гусманов И.Г.* Русский Блейк: лирика Уильяма Блейка в зеркале русского художественного перевода. Орел: Орловский гос. ун-т, 2014–2016. Т. 1–4.

5 *Косачева Е.В.* Йейтс и Блейк: мистический язык и миф: дис. … канд. филол. наук. М., 2002. 245 с.

6 *Сердечная В.В.* Малые поэмы Уильяма Блейка. Повествование, типология, контекст. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 240 с.

7 *Токарева Г.А.* Лирические шедевры У. Блейка: Комментарии переводчика. Опыт интерпретации. Петропавловск-Камчатский: КГПУ, 2002. 226 с.

8 *Токарева Г.А.* Миф в художественной системе Уильяма Блейка: дис. … д-ра филол. наук. Воронеж, 2006. 466 с.

9 *Токарева Г.А.* Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский: КамГУ, 2006. 350 с.

10 *Токарева Г.А.* Пророческая поэзия У. Блейка: Комментарии переводчика, опыт интерпретации. Петропавловск-Камчатский: КГПУ, 2004. 237 с.

11 *Токарева Г.А.* У. Блейк: Философия смеха и поэтика комического. Петропавловск-Камчатский: КамГУ, 2012. 246 с.

12 *Aers D.* Blake: Sex, Society and Ideology // *Aers D.* (ed.) Romanticism and Ideology. London: Routlegde and Kegan Paul, 1981. P. 27–43.
13 *Altizer Th. J. J.* The revolutionary vision of William Blake // Journal of Religious Ethics. 2009. Vol. 37, № 1. P. 33–38. https://doi.org/10.1111/j.1467-9795.2008.00374.x
14 *Ankarsjö M.* William Blake and Gender. Jefferson: McFarland & Co., 2015. 220 p.
15 *Atkinson R.* Japanese Blake: Embodies Visions in William Blake's The Marriage of Heaven and Hell (1790) and Tezuka Osamu's Phoenix (1967–88) // *Watson A., Williams L.* (eds.) British Romanticism in Asia. London: Palgrave Macmillan, 2019. P. 341–360. DOI: 10.1007/978-981-13-3001-8_14
16 *Barlow P.* The Aryan Blake: Hinduism, Art and Revelation in William Blake's Pitt and Nelson Paintings // Visual Culture in Britain. 2011. Vol. 12, № 3. P. 277–292. DOI: https://doi.org/10.1080/14714787.2011.613320
17 *Bentley G. E., Jr.* Annals of philanthropy: William Blake's writings and pictures in public collections // Notes & Queries. 2015. Vol. 62, № 3. P. 389–400. DOI: 10.1093/notesj/gjv090
18 *Billingsley N.* An 'Apostle of Futurity': William Blake as Herald of a Universal Religious Worldview // Visual Culture in Britain. 2018. Vol. 19, № 3. P. 321–334. https://doi.org/10.1080/14714787.2018.1523685
19 *Bloom H.* Blake's apocalypse: A study in poetic argument. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963. 454 p.
20 *Bronowski J.* William Blake: A man without a mask. London: Seccer & Warburg, 1944. 159 p.
21 *Bruder H. P., Connoly T. J.* (eds.) Blake, Gender and Culture. London: Routledge, 2015. 272 p.
22 *Castanedo F.* On Blinks and Kisses, Monkeys and Bears: Dating William Blake's An Island in the Moon // Huntington Library Quarterly. 2017. Vol. 80, № 3. P. 437–452. DOI: 10.1353/hlq.2017.0025
23 *Clark S., Connolly T., Whittaker J.* (eds.) Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture. Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2012. 309 p.
24 *Clark S., Suzuki M.* (eds.) The Reception of Blake in the Orient. London; New York: Continuum, 2006. 360 p.
25 *Clark S., Whittaker J.* (eds.) Blake, Modernity and Popular Culture. New York: Springer, 2007. 240 p.
26 *Cogan L.* William Blake's The Book of Los and the Female Prophetic Tradition // Romanticism. 2015. Vol. 21, № 1. P. 48–58. DOI: 10.3366/rom.2015.0210
27 *Colebrook C.* Blake, Deleuzian Aesthetics, and the Digital. London: Bloomsbury Publishing, 2012. 200 p.
28 *Csikós D. J.* "Four Mighty Ones are in Every Man": The Development of the Fourfold in Blake. Budapest: Akademiai Kiado, 2003. 134 p.

29 *Damon S. F.* A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake. Hanover: Dartmouth College Press, 2013. 532 p.
30 *Davidson R.* A Proposal for Revaluation: Points of Contact and Sides of Likeness between William Blake and Walt Whitman // Hawliyat. 2017/2018. Issue 18. P. 61–76. DOI: 10.31377/haw.v18i0.78
31 *Dent S., Whittaker J.* Radical Blake: Influence and Afterlife from 1827. Berlin; London: Springer, 2002. 237 p.
32 *Eaves M*. Introduction: to paradise the hard way // *Eaves M.* (ed.) The Cambridge companion to William Blake. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 1–16.
33 *Eaves M*. On Blakes We Want and Blakes We Don't // Huntington Library Quarterly. 1995. Vol. 58, № 3/4. P. 413–439. DOI: 10.2307/3817576
34 *Elliott C.* "A Backward Glance O'er" the (Dis)United States: William Blake, Ralph Waldo Emerson and the "Authentic American Religion" // European Journal of American Culture. 2009. Vol. 28, № 1. P. 75–93. https://doi.org/10.1386/ejac.28.1.75_1
35 *Ellis E. J.* Real Blake: a portrait biography. London: Chatto & Windus, 1907. 505 p.
36 *Erdman D.* (ed.) A Concordance to the Writings of William Blake: in 2 vols. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1968.
37 *Erdman D.* Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times. New York: Dover, 1954. 528 p.
38 *Erle S., Paley M.* (eds.) The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols. London: Bloomsbury Academic, 2019. ixv + 768 p.
39 *Erle S., Paley M.* Introduction: "Take thou these leaves from the tree of life": William Blake in Europe // *Erle S., Paley M.* (eds.) The Reception of William Blake in Europe. London: Bloomsbury Academic, 2019. Vol. 1. P. 1–24.
40 *Esterhammer A*. Blake and language // *Williams N. M.* (ed.) Palgrave advances in William Blake studies. New York: Palgrave Macmillan, 2006. P. 63–84.
41 *Freedman L.* William Blake and the Myth of America: From the Abolitionists to the Counterculture. Oxford: Oxford University Press, 2018. 280 p.
42 *Frye N.* Fearful symmetry. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947. 462 p.
43 *Hagstrum J. H.* William Blake: Poet and Painter. Chicago: University of Chicago Press, 1964. 342 p.
44 *Hayes K. J.* Poe's Knowledge of William Blake // Notes & Queries. 2014. Vol. 61. № 1. P. 83–84. DOI: 10.1093/notesj/gjt243
45 *Hilton N.* Becoming Prolific Being Devoured // Studies in Romanticism. 1982. № 22. P. 417–424. DOI: 10.2307/25600371
46 *Hilton N., Vogler Th.* (eds.) Unnamed Forms: Blake and Textuality. Berkeley: University of California Press, 1986. xiii + 267 p.
47 *Hobson C.* Blake and Homosexuality. Basingstoke: Springer, 2016. 249 p.
48 *Hopkins D.* William Blake and British Surrealism: Humphrey Jennings, the Impact of Machines and the Case for Dada // Visual Culture in Britain. 2018. Vol. 19. № 3. P. 305–320. https://doi.org/10.1080/14714787.2018.1522968

49 *Hopkins S. P.* “I Walk Weeping in Pangs of a Mothers Torment for Her Children”: Women’s Laments in the Poetry and Prophecies of William Blake // Journal of Religious Ethics. 2009. Vol. 37, № 1. P. 39–81. DOI: 10.1111/j.1467-9795.2008.00375.x

50 *Jones J.* Blake on Language, Power, and Self-Annihilation. Basingstoke: Springer, 2010. 235 p.

51 *Leonard G.* “Without Contraries There is No Progression”: Cinematic Montage and the Relationship of Illustration to Text in William Blake’s “The [First] Book of Urizen” // University of Toronto Quarterly. 2011. Vol. 80, № 4. P. 918–934. DOI: 10.1353/utq.2011.0161

52 *Luca V. A. de.* Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime. Princeton: Princeton University Press, 1991. 256 p.

53 *Makdisi S.* William Blake, Charles Lamb, and Urban Antimodernity // SEL: Studies in English Literature (Johns Hopkins). 2016. Vol. 56, № 4. P. 737–756. DOI: 10.1353/sel.2016.0035

54 *McGann J.* William Blake Illuminates the Truth // Critical Studies. 1989. № 1. P. 43–60.

55 *Middleton P.* The Revolutionary Poetics of William Blake, part II — Silence, Syntax and Spectres // Oxford Literary Review. 1983. № 6. P. 35–51. DOI: 10.3366/olr.1983.002

56 *Mitchell W. J. T.* Blake’s Composite Art: a Study of the Illuminated Poetry. Princeton University Press, 1978. xix + 232 p.

57 *Mulhallen K.* (ed.) Blake in Our Time. Essays in Honour of G.E. Bentley. Toronto: University of Toronto Press, 2010. 300 p.

58 *Ostriker A.* Desire Gratified and Ungratified: William Blake and Sexuality // Blake: An Illustrated Quarterly. 1982–1983. № 16.3. P. 156–165.

59 *Otto P.* Blake’s composite art // *Williams N. M.* (ed.) Palgrave advances in William Blake studies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. P. 42–62.

60 *Paley M. D.* William Blake’s “Milton/A Poem” and the Miltonic Matrix of 1791–1810 // University of Toronto Quarterly. 2011. Vol. 80, № 4. P. 786–814. DOI: 10.1353/utq.2011.0162

61 *Raine K.* Blake and Tradition: in 2 vols. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

62 *Regier A.* Anglo-German Connections in William Blake, Johann Georg Hamann, and the Moravians // Studies in English Literature (Johns Hopkins). 2016. Vol. 56, № 4. P. 757–776. DOI: 10.1353/sel.2016.0036

63 *Ripley W. C.* The Influence of the Moravian Collection of Hymns on William Blake’s Later Mythology // Huntington Library Quarterly. 2017. Vol. 80, № 3. P. 481–498. DOI: 10.1353/hlq.2017.0027

64 *Rix R.* William Blake and the Cultures of Radical Christianity. London: Routledge, 2016. 192 p.

65 *Roberts J.* Blake. Wordsworth. Religion. London: Bloomsbury Publishing, 2011. 144 p.

66 *Rovira J.* (ed.) Rock and Romanticism: Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2. Lanham: Lexington Books, 2018. 198 p.

67 *Rowland Ch.* Blake and the Bible: Biblical Exegesis in the Work of William Blake International // Journal of Systematic Theology. 2005. Vol. 7, № 2. P. 142–154. DOI: 10.1111/j.1468-2400.2005.00157.x
68 *Santorun M. C. M.* “The War twixt Sun and Moon”: Evil and Gender in William Blake’s Early Illuminated Books and Alan Moore’s From Hell // English Studies. 2019. Vol. 100, № 4. P. 387–406. DOI: 10.1080/0013838X.2018.1555983
69 *Schaik P. van.* The Significance of “Mental Fight” in Ben Okri and William Blake // Journal of Literary Studies. 2012. Vol. 28, № 4. P. 87–97. DOI: 10.1080/02564718.2012.735070
70 *Shaffer E.* Series editor’s preface // *Erle S., Paley M.* (eds.) The Reception of William Blake in Europe. London: Bloomsbury Academic, 2019. Vol. 1. P. xii–xv.
71 *Shivshankar M.* Rise of William Blake. New Delhi: Mittal Publications, 1990. 250 p.
72 *Sławek T.* The Outlined Shadow. Phenomenology. Grammatology. Blake. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1985. 166 p.
73 *Smith J. A.* Telling Love: Twelfth Night in Samuel Richardson, Teresia Constantia Phillips, and William Blake // Studies in Philology. 2015. Vol. 112, № 1. P. 194–212. DOI: 10.1353/sip.2015.0006
74 *Son H.* Canon Formation and the Reception of William Blake’s and Dickinson’s Poetry in Korea // CLCWeb: Comparative Literature & Culture: A WWWeb Journal. 2014. Special Issue. Vol. 16, № 6. P. 1–10. DOI: 10.7771/1481-4374.2531
75 *Stempel D.* Blake, Foucault, and the Classical Episteme // PMLA. 1981. № 96. P. 388–407. DOI: 10.2307/461914
76 *Tayler I.* The Woman Scaly // Midwestern Modern Languages Association Bulletin. 1973. № 6. P. 74–87. DOI: 10.2307/1314850
77 *Viscomi J.* Blake and the Idea of the Book. Princeton: Princeton University Press, 1993. xxvii + 453 p.
78 *Walker L.* William Blake in the 1960s: Counterculture and Radical Reception. Doctoral thesis (PhD), University of Sussex, 2015. 194 p.
79 *Weir D.* Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance. New York: SUNY Press, 2003. 184 p.
80 *Whitehead A.* ‘humble but respectable’: Recovering the Neighbourhood Surrounding William and Catherine Blake’s Last Residence, No. 3 Fountain Court, Strand, c. 1820–27. // University of Toronto Quarterly. 2011. Vol. 80, № 4. P. 858–879. DOI: 10.1353/utq.2011.0156
81 *Whitehead A.* The Uncollected Letters of William Blake // Huntington Library Quarterly. 2017. Vol. 80, № 3. P. 423–435. DOI: 10.1353/hlq.2017.0024
82 *Whitson R., Whittaker J.* William Blake and the Digital Humanities: Collaboration, Participation, and Social Media. London: Routledge, 2013. 211 p.
83 William Blake and the Age of Aquarius // Visual Culture in Britain. 2018. Vol. 19, № 3. P. 393–400. DOI: 10.1080/14714787.2018.1525308

84 *Williams N. M.* "The Sciences of Life": Living Form in William Blake and Aldous Huxley // Romanticism. 2009. Vol. 15, № 1. P. 41–53. DOI: 10.3366/E1354991X09000506

Источники

85 *Bentley G. E., Jr.* Blake Records. Oxford: Clarendon Press, 1969. 678 p.

References

1 Afanas'eva, K. "Uil'iam Bleik, Pesn' svobody: Prolog, ili osnovanie, 'Tiriel'' i 'Kniga Tel'': mytarstva zemnoi dushi" ["William Blake, Song of Freedom: Prologue or Foundation, 'Tiriel' and 'Book of Tel': Ordeals of the Earthly Soul"]. *Temnitsa i svoboda v khudozhestvennom mire romantizma* [*Prison and Freedom in the Artistic World of Romanticism*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 189–223. (In Russ.)
2 Afanas'eva, K. "Chuma v 'Amerike' U. Bleika" ["The Plague in Blake's 'America'."] *Temnitsa i svoboda v khudozhestvennom mire romantizma* [*Prison and Freedom in the Artistic World of Romanticism*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 223–234. (In Russ.)
3 Baburchenkova, I.O. *Dinamika metaforicheskoi modeli v individual'nom stile U. Bleika: avtoref. dis. … kand. filol. nauk* [*Dynamics of a Metaphorical Model in W. Blake's Individual Style: PhD thesis, summary*]. Smolensk, 2018. 24 p. (In Russ.)
4 Gusmanov, I.G. *Russkii Bleik: lirika Uil'iama Bleika v zerkale russkogo khudozhestvennogo perevoda* [*Russian Blake: William Blake's Lyrics in the Mirror of Russian Literary Translation*], vol. 1–4. Oryol, Orlovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2014–2016. (In Russ.)
5 Kosacheva, E.V. *Ieits i Bleik: misticheskii iazyk i mif: dis. … kand. filol. nauk* [*Yates and Blake: Mystical Language and Myth: PhD thesis*]. Moscow, 2002. 245 p. (In Russ.)
6 Serdechnaya, V.V. *Malye poemy Uil'iama Bleika. Povestvovanie, tipologiia, kontekst* [*Minor Poems by William Blake. Narration, Typology, Context*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2012. 240 p. (In Russ.)
7 Tokareva, G.A. *Liricheskie shedevry U. Bleika: Kommentarii perevodchika. Opyt interpretatsii* [*Lyrical Masterpieces by W. Blake: Comments of the Translator. Interpretation Attempt*]. Petropavlovsk-Kamchatskii, KGPU Publ., 2002. 226 p. (In Russ.)
8 Tokareva, G.A. *Mif v khudozhestvennoi sisteme Uil'iama Bleika: dis. … d-ra filol. nauk* [*Myth in the Creative System of William Blake: DSc thesis*]. Voronezh, 2006. 466 p. (In Russ.)
9 Tokareva, G.A. *Mifopoetika U. Bleika* [*Blake's Mythopoetics*]. Petropavlovsk-Kamchatskii, KamGU Publ., 2006. 350 p. (In Russ.)
10 Tokareva, G.A. *Prorocheskaia poeziia U. Bleika: Kommentarii perevodchika, opyt interpretatsii* [*Prophetic Poetry by W. Blake: Comments of the Translator, Interpretation Attempt*]. Petropavlovsk-Kamchatskii, KGPU Publ., 2004. 237 p. (In Russ.)

11 Tokareva, G.A. *U. Bleik: Filosofiia smekha i poetika komicheskogo* [*Blake: Philosophy of Laughter and Poetics of the Comical*]. Petropavlovsk-Kamchatskii, KGPU Publ., 2012. 246 p. (In Russ.)

12 Aers, David. "Blake: Sex, Society and Ideology." Aers, David, editor.. *Romanticism and Ideology*. London, Routlegde and Kegan Paul, 1981, pp. 27–43. (In English)

13 Altizer, Thomas J.J. "The revolutionary vision of William Blake." *Journal of Religious Ethics*, vol. 37, no. 1, 2009, pp. 33–38. https://doi.org/10.1111/j.1467-9795.2008.00374.x. (In English)

14 Ankarsjö, Magnus. *William Blake and Gender*. Jefferson, McFarland & Co., 2015. 220 p. (In English)

15 Atkinson, Rosalind. "Japanese Blake: Embodies Visions in William Blake's The Marriage of Heaven and Hell (1790) and Tezuka Osamu's Phoenix (1967–88)." Watson, Alex, Williams, Laurence, editors. *British Romanticism in Asia*. London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 341–360. DOI: 10.1007/978-981-13-3001-8_14. (In English)

16 Barlow, Paul. "The Aryan Blake: Hinduism, Art and Revelation in William Blake's Pitt and Nelson Paintings." *Visual Culture in Britain*, vol. 12, no. 3, 2011, pp. 277–292. https://doi.org/10.1080/14714787.2011.613320. (In English)

17 Bentley, Gerald Eades, Jr. "Annals of philanthropy: William Blake's writings and pictures in public collections." *Notes & Queries*, vol. 62, no. 3, 2015, pp. 389–400. DOI: 10.1093/notesj/gjv090. (In English)

18 Billingsley, Naomi. "An 'Apostle of Futurity': William Blake as Herald of a Universal Religious Worldview." *Visual Culture in Britain*, vol. 19, no. 3, 2018, pp. 321–334. https://doi.org/10.1080/14714787.2018.1523685. (In English)

19 Bloom, Harold. *Blake's apocalypse: A study in poetic argument.* Garden City, New York, Doubleday, 1963. 454 p. (In English)

20 Bronowski, Jacob. *William Blake: A man without a mask.* London, Seccer & Warburg, 1944. 159 p. (In English)

21 Bruder, Helen P., Connoly, Tristanne J. (eds.) *Blake, Gender and Culture.* London, Routledge, 2015. 272 p. (In English)

22 Castanedo, Fernando. "On Blinks and Kisses, Monkeys and Bears: Dating William Blake's An Island in the Moon." *Huntington Library Quarterly*, vol. 80, no. 3, 2017, pp. 437–452. DOI: 10.1353/hlq.2017.0025. (In English)

23 Clark, Steve, Connolly, Tristanne J., Whittaker, Jason (eds.). *Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture.* Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2012. 309 p. (In English)

24 Clark, Steve, Suzuki, Masashi, editors. *The Reception of Blake in the Orient.* London, New York, Continuum, 2006. 360 p. (In English)

25 Clark, Steve, Whittaker, Jason editors. *Blake, Modernity and Popular Culture.* New York, Springer, 2007. 240 p. (In English)

26 Cogan, Lucy. “William Blake’s ‘The Book of Los’ and the Female Prophetic Tradition.” *Romanticism*, vol. 21, no. 1, 2015, pp. 48–58. DOI: 10.3366/rom.2015.0210. (In English)

27 Colebrook, Claire. *Blake, Deleuzian Aesthetics, and the Digital*. London, Bloomsbury Publishing, 2012. 200 p. (In English)

28 Csikós, Dóra Janzer. *“Four Mighty Ones are in Every Man”: The Development of the Fourfold in Blake*. Budapest, Akademiai Kiado, 2003. 134 p. (In English)

29 Damon, Samuel Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake.* Hanover, Dartmouth College Press, 2013. 532 p. (In English)

30 Davidson, Ryan. “A Proposal for Revaluation: Points of Contact and Sides of Likeness between William Blake and Walt Whitman.” *Hawliyat*, issue 18, 2017/2018, pp. 61–76. DOI: 10.31377/haw.v18i0.78. (In English)

31 Dent, Shirley, Whittaker, Jason. *Radical Blake: Influence and Afterlife from 1827.* Berlin, London, Springer, 2002. 237 p. (In English)

32 Eaves, Morris. “Introduction: to paradise the hard way.” Eaves, Morris, editor. *The Cambridge companion to William Blake*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1–16. (In English)

33 Eaves, Morris. “On Blakes We Want and Blakes We Don’t.” *Huntington Library Quarterly,* vol. 58, no. 3/4, 1995, pp. 413–439. DOI: 10.2307/3817576. (In English)

34 Elliott, Clare. “‘A Backward Glance O’er’ the (Dis)United States: William Blake, Ralph Waldo Emerson and the ‘Authentic American Religion’.” *European Journal of American Culture,* vol. 28, no. 1, 2009, pp. 75–93. https://doi.org/10.1386/ejac.28.1.75_1. (In English)

35 Ellis, Edwin John. *Real Blake: a portrait biography*. London, Chatto & Windus, 1907. 505 p. (In English)

36 Erdman, David, editor. *A Concordance to the Writings of William Blake: in 2 vols.* Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968. (In English)

37 Erdman, David. *Blake: Prophet Against Empire: A Poet’s Interpretation of the History of His Own Times.* New York, Dover, 1954. 528 p. (In English)

38 Erle, Sibylle, Paley, Morton, editors. *The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols.* London, Bloomsbury Academic, 2019. ixv + 768 pp. (In English)

39 Erle, Sibylle, Paley, Morton. “Introduction: ‘Take thou these leaves from the tree of life’: William Blake in Europe.” Erle, S., Paley, M. (eds.) *The Reception of William Blake in Europe,* vol. 1. London, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 1–24. (In English)

40 Esterhammer, Angela. “Blake and language.” Williams, N.M., editor. *Palgrave advances in William Blake studies.* New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 63–84. (In English)

41 Freedman, Linda. *William Blake and the Myth of America: From the Abolitionists to the Counterculture.* Oxford, Oxford University Press, 2018. 280 p. (In English)

42 Frye, Northrope. *Fearful symmetry*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1947. 462 p. (In English)

43 Hagstrum, Jean H. *William Blake: Poet and Painter*. Chicago, University of Chicago Press, 1964. 342 p. (In English)

44 Hayes, Kevin J. “Poe’s Knowledge of William Blake.” *Notes & Queries*, vol. 61, no. 1, 2014, pp. 83–84. DOI: 10.1093/notesj/gjt243. (In English)
45 Hilton, Nelson. “Becoming Prolific Being Devoured.” *Studies in Romanticism,* no. 22, 1982, pp. 417–424. DOI: 10.2307/25600371. (In English)
46 Hilton, Nelson, Vogler, Thomas A. (eds.) *Unnamed Forms: Blake and Textuality.* Berkeley, University of California Press, 1986. xiii + 267 pp. (In English)
47 Hobson, Christopher Z. *Blake and Homosexuality*. Basingstoke, Springer, 2016. 249 p. (In English)
48 Hopkins, David. “William Blake and British Surrealism: Humphrey Jennings, the Impact of Machines and the Case for Dada.” *Visual Culture in Britain,* vol. 19, no. 3, 2018, pp. 305–320. https://doi.org/10.1080/14714787.2018.1522968. (In English)
49 Hopkins, Steven P. “‘I Walk Weeping in Pangs of a Mothers Torment for Her Children’: Women’s Laments in the Poetry and Prophecies of William Blake.” *Journal of Religious Ethics*, vol. 37, no. 1, 2009, pp. 39–81. DOI: 10.1111/j.1467-9795.2008.00375.x. (In English)
50 Jones, John. *Blake on Language, Power, and Self-Annihilation*. Basingstoke, Springer, 2010. 235 p. (In English)
51 Leonard, Garry. “‘Without Contraries There is No Progression’: Cinematic Montage and the Relationship of Illustration to Text in William Blake’s ‘The [First] Book of Urizen’.” *University of Toronto Quarterly*, vol. 80, no. 4, 2011, pp. 918–934. DOI: 10.1353/utq.2011.0161. (In English)
52 Luca, Vincent Arthur de. *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime.* Princeton, Princeton University Press, 1991. 256 p. (In English)
53 Makdisi, Saree. “William Blake, Charles Lamb, and Urban Antimodernity.” *SEL: Studies in English Literature (Johns Hopkins),* vol. 56, no. 4, 2016, pp. 737–756. DOI: 10.1353/sel.2016.0035. (In English)
54 McGann, Jerome. “William Blake Illuminates the Truth.” *Critical Studies*, no. 1, 1989, pp. 43–60. (In English)
55 Middleton, Peter. “The Revolutionary Poetics of William Blake, part II — Silence, Syntax and Spectres.” *Oxford Literary Review*, no. 6, 1983, pp. 35–51. DOI: 10.3366/olr.1983.002. (In English)
56 Mitchell, W.J. Thomas. *Blake’s Composite Art: a Study of the Illuminated Poetry.* Princeton, Princeton University Press, 1978. xix + 232 p. (In English)
57 Mulhallen, Karen (ed.). *Blake in Our Time. Essays in Honour of G.E. Bentley.* Toronto, University of Toronto Press, 2010. 300 p. (In English)
58 Ostriker, Alicia. “Desire Gratified and Ungratified: William Blake and Sexuality.” *Blake: An Illustrated Quarterly*, no. 16.3, 1982–1983, pp. 156–165. (In English)
59 Otto, Peter. “Blake’s composite art.” Williams, Nicholas M. (ed.) *Palgrave advances in William Blake studies.* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 42–62. (In English)

60 Paley, Morton D. "William Blake's 'Milton/A Poem' and the Miltonic Matrix of 1791–1810." *University of Toronto Quarterly*, vol. 80, no. 4, 2011, pp. 786–814. DOI: 10.1353/utq.2011.0162. (In English)

61 Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*: in 2 vols. London, Routledge & Kegan Paul, 1969. (In English)

62 Regier, Alexander. "Anglo-German Connections in William Blake, Johann Georg Hamann, and the Moravians." *Studies in English Literature (Johns Hopkins)*, vol. 56, no. 4, 2016, pp. 757–776. DOI: 10.1353/sel.2016.0036. (In English)

63 Ripley, Wayne C. "The Influence of the Moravian Collection of Hymns on William Blake's Later Mythology." *Huntington Library Quarterly*, vol. 80, no. 3, 2017, pp. 481–498. DOI: 10.1353/hlq.2017.0027. (In English)

64 Rix, Robert W. *William Blake and the Cultures of Radical Christianity*. London, Routledge, 2016. 192 p. (In English)

65 Roberts, Jonathan. *Blake. Wordsworth. Religion*. London, Bloomsbury Publishing, 2011. 144 p. (In English)

66 Rovira, James (ed.). *Rock and Romanticism: Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2.* Lanham, Lexington Books, 2018. 198 p. (In English)

67 Rowland, Christopher. "Blake and the Bible: Biblical Exegesis in the Work of William Blake International." *Journal of Systematic Theology*, vol. 7, no. 2, 2005, pp. 142–154. DOI: 10.1111/j.1468-2400.2005.00157.x. (In English)

68 Santorun, María Cecilia Marchetto. "'The War 'twixt Sun and Moon': Evil and Gender in William Blake's Early Illuminated Books and Alan Moore's From Hell." *English Studies*, vol. 100, no. 4, 2019, pp. 387–406. DOI: 10.1080/0013838X.2018.1555983. (In English)

69 Schaik, Pamela van. "The Significance of 'Mental Fight' in Ben Okri and William Blake." *Journal of Literary Studies*, vol. 28, no. 4, 2012, pp. 87–97. DOI: 10.1080/02564718.2012.735070. (In English)

70 Shaffer, Elinor. "Series editor's preface." Erle, Sibylle, Paley, Morton (eds.). *The Reception of William Blake in Europe,* vol. 1. London, Bloomsbury Academic, 2019, pp. xii–xv. (In English)

71 Shivshankar, Mishra. *Rise of William Blake*. New Delhi, Mittal Publications, 1990. 250 p. (In English)

72 Sławek, Tadeusz. *The Outlined Shadow. Phenomenology. Grammatology. Blake*. Katowice, Uniwersytet Śląski, 1985. 166 p. (In English)

73 Smith, James A. "Telling Love: Twelfth Night in Samuel Richardson, Teresia Constantia Phillips, and William Blake." *Studies in Philology*, vol. 112, no. 1, 2015, pp. 194–212. DOI: 10.1353/sip.2015.0006. (In English)

74 Son, Hyesook. "Canon Formation and the Reception of William Blake's and Dickinson's Poetry in Korea." *CLCWeb: Comparative Literature & Culture: A WWWeb Journal,* Special Issue, vol. 16, no. 6, 2014, pp. 1–10. DOI: 10.7771/1481-4374.2531. (In English)

75 Stempel, Daniel. “Blake, Foucault, and the Classical Episteme.” *PMLA,* no. 96, 1981, pp. 388–407. DOI: 10.2307/461914. (In English)
76 Tayler, Irene. “The Woman Scaly.” *Midwestern Modern Languages Association Bulletin,* no. 6, 1973, pp. 74–87. DOI: 10.2307/1314850. (In English)
77 Viscomi, Joseph. *Blake and the Idea of the Book.* Princeton, Princeton University Press, 1993. xxvii + 453 p. (In English)
78 Walker, Luke. *William Blake in the 1960s: Counterculture and Radical Reception.* Doctoral thesis (PhD), University of Sussex, 2015. 194 p. (In English)
79 Weir, David. *Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance.* New York, SUNY Press, 2003. 184 p. (In English)
80 Whitehead, Angus. “‘humble but respectable’: Recovering the Neighbourhood Surrounding William and Catherine Blake’s Last Residence, No. 3 Fountain Court, Strand, c. 1820–27.” *University of Toronto Quarterly*, vol. 80, no. 4, 2011, pp. 858–879. DOI: 10.1353/utq.2011.0156. (In English)
81 Whitehead, Angus. “The Uncollected Letters of William Blake.” *Huntington Library Quarterly*, vol. 80, no. 3, 2017, pp. 423–435. DOI: 10.1353/hlq.2017.0024. (In English)
82 Whitson, Roger, Whittaker, Jason. *William Blake and the Digital Humanities: Collaboration, Participation, and Social Media.* London, Routledge, 2013. 211 p. (In English)
83 “William Blake and the Age of Aquarius.” *Visual Culture in Britain*, vol. 19, no. 3, 2018, pp. 393–400. DOI: 10.1080/14714787.2018.1525308. (In English)
84 Williams, Nicholas M. “‘The Sciences of Life’: Living Form in William Blake and Aldous Huxley.” *Romanticism*, vol. 15, no. 1, 2009, pp. 41–53. DOI: 10.3366/E135499IX09000506. (In English)

Рецензия на книгу / Book Review

УДК 82.09
ББК 83

О СЛАВЕ, ПЛАЧЕ И ФОРМУЛАХ. РЕЦЕНЗИЯ НА ИЗДАНИЕ: «ПАМЯТНИКИ КНИЖНОГО ЭПОСА ЗАПАДА И ВОСТОКА»: КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ / СОСТ. И РЕД. С.Ю. НЕКЛЮДОВ, Н.В. ПЕТРОВ. М.: ИНФРА-М, 2018. 482 С.

© 2021 г. И.К. Стаф
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 июля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 22 октября 2020 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-478-491

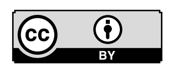
Аннотация: Коллективная монография, подготовленная С.Ю. Неклюдовым и Н.В. Петровым, посвящена проблемам книжного эпоса — памятникам древней и средневековой словесности, промежуточным между фольклором и литературой; устная традиция в них преломляется и трансформируется в процессе письменной фиксации. Изучение книжного эпоса позволяет ставить и решать проблемы, далеко выходящие за рамки эпосоведения: в книге поднимаются вопросы, связанные не только со становлением и особенностями одного из жанров или родов литературы, но и с зарождением литературы как таковой, ее социально-культурной ролью в различные эпохи, соотношением традиции и индивидуального авторства, эволюцией поэтической техники, способами и обстоятельствами циклизации эпических сказаний. Этот капитальный труд представляется заметным событием в мировой науке.

Ключевые слова: эпос, фольклор, письменная фиксация, формульное повествование, типология, мотив.

Информация об авторе: Ирина Карловна Стаф — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3975-6617

E-mail: irina.staf@gmail.com

Для цитирования: *Стаф И.К.* О славе, плаче и формулах. Рецензия на издание: «Памятники книжного эпоса Запада и Востока»: коллективная монография / сост. и ред. С.Ю. Неклюдов, Н.В. Петров. М.: Инфра-М, 2018. 482 с. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 478–491.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-478-491



Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

ABOUT GLORY, CRYING AND FORMULAS. REVIEW OF: MONUMENTS OF THE BOOK EPIC OF WEST AND EAST, ED. BY S.YU. NEKLYUDOV, N.V. PETROV. MOSCOW, INFRA-M PUBL., 2018. 482 P.

© 2021. Irina K. Staf
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: July 03, 2020
Approved after reviewing: October 22, 2020
Date of publication: June 25, 2021

Abstract: The reviewed collective monograph edited by S. Neklyudov and N. Petrov focuses on issues of the book epic, monuments of ancient and medieval genre in between folklore and literature; the oral tradition in them is refracted and transformed in the process of written fixation. The research of the book epic makes it possible to set and solve problems far beyond the scope of epic studies: the book raises issues related not only to the formation and features of one of the literary genres, but also to the emergence of literature as such, its socio-cultural role in different epochs, the relationship between tradition and individual authorship, the evolution of poetic technique, the ways and circumstances of cycling epic tales. This capital work appears to be a remarkable event in world science.
Keywords: epic, folklore, written fixation, formulaic narration, typology, motive.
Information about the author: Irina K. Staf, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3975-6617
E-mail: irina.staf@gmail.com
For citation: Staf, I.K. "About Glory, Crying and Formulas. Review of: *Monuments of the Book Epic of West and East*, ed. by S.Yu. Neklyudov, N.V. Petrov. Moscow, INFRA-M Publ., 2018. 482 p." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 478–491. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-478-491

Монография, выпущенная под редакцией двух ведущих специалистов по изучению эпической словесности, продолжает и существенно развивает традицию, заложенную в отечественной филологии более сорока лет назад книгой «Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности» [5]. В одиннадцати ее главах обстоятельно описаны в свете последних достижений науки эпические памятники — от древнейшего (II тыс. до н.э.) шумеро-аккадского эпоса о Гильгамеше и поэм Гомера до русских «гисторий» о богатырях, зафиксированных письменно в XVII столетии и исполняющихся сказителями Севера до сих пор.

Согласно определению, данному во вступительной статье С.Ю. Неклюдовым и Н.В. Петровым, «книжным эпосом... в фольклористике и литературоведении обычно называют тексты древней и средневековой словесности, которые, как предполагается, непосредственно отражают устные эпические традиции, но затем получают окончательную обработку уже в ходе их литературной фиксации» [4, с. 12]. Понятие «книжный эпос» (приблизительными аналогами которого в мировой науке служат термины *literary* (или *written*) *epic*, *transitive text*, *oral-derived text*), обнимающее собой около двух десятков памятников, не является жанровым обозначением: как уточняет в другой своей статье С.Ю. Неклюдов, оно «обретает значимость только в той ситуации, когда появляется потребность отделить... эпические произведения, сохраненные лишь литературной традицией, от памятников “живого” эпоса, бытующих исключительно в устной словесности» [2, с. 16]. Отметим также, что границы этого — отчасти условного и «рабочего» — понятия очерчены достаточно строго: если монография 1978 г., посвященная данной теме, включала статью М.Л. Гаспарова и Е.Г. Рузиной о Вергилии, то

в рецензируемой книге вергилиевский эпос отнесен к авторским произведениям (в статье И.В. Ершовой о романском эпосе), поскольку определяющей чертой книжного эпоса служит выраженная связь письменных памятников с фольклором, т. е. с принципами устного создания и исполнения произведений.

Связь эта может проявляться многими способами. Это и существенные различия в рукописях, обусловленные записью различных устных вариантов одного и того же сюжета, и особенности письменного текста, рассчитанного на устное исполнение (к примеру, группировка слов без пробелов в соответствии с метрическими характеристиками произведения; см.: [7]), и, наконец, главная черта эпической повествовательной техники, согласно знаменитой теории М. Пэрри и А. Лорда, — наличие в тексте значительного процента формул, т. е. соответствующих эпическому размеру фразеологических «блоков», каждый из которых используется в одних и тех же метрических позициях. При этом, как справедливо указывают составители монографии, речь идет о *взаимосвязи* письма и устного слова, далеко не всегда предполагающей генетическую зависимость первого от второго. «Главная проблема <…> заключается в том, какие сюжеты отбирают и устная и письменная традиции, каким образом устная традиция берет сюжеты из письменной, как письменная традиция работает с устными текстами, каждый раз добавляя и достраивая сюжет. В любой культуре, в которой существует относительно развитая грамотность, затрагивающая относительно демократические слои, эпос и фольклор всегда будут взаимодействовать с книжностью» [4, с. 13].

Действительно, проблема соотношения устного и письменного бытования эпических текстов, их связи с фольклором далеко не проста и остается дискуссионной. В ряде случаев у нас вообще отсутствуют сведения об устном распространении эпоса. Если, например, «Рамаяна» и «Махабхарата» складывались на протяжении веков (примерно с IV в. до н.э. до III–IV вв. н.э.) в устной форме и факт устного исполнения отражен в самом их тексте, а записаны были «на поздней стадии бытования, когда обе поэмы достигли колоссального объема» [4, с. 119], то об устной ипостаси эпоса о Гильгамеше нам ничего не известно. Как пишет в своей статье Н.Г. Рудик, «мы знаем, что он использовался при обучении, что таблички с Эпосом держали во многих частных библиотеках <…>. Но что делали с этим

текстом: читали, исполняли при дворе, использовали в культе или философских диспутах, — мы не знаем» [4, с. 77]. Эддическая поэзия, по словам И.Г. Матюшиной, «сочинялась в условиях, в которых создание, исполнение, сохранение и передача были не письменными, но устными», и ее архаизм «позволяет составить представление о древнейших стадиях развития словесности в Западной Европе» [4, с. 261]. Напротив, в бесписьменной в целом древнеирландской культуре, где письменность использовалась для сугубо прагматических целей, сама оппозиция устного и письменного, по верному замечанию Т.А. Михайловой, оказывается лишена смысла: «...тексты, содержащие сведения космогонического и исторического характера, заучивались наизусть их носителями — друидами и передавались изустно (но в неизменной форме!) из поколения в поколение в особых школах» [4, с. 163]. «Похищение быка из Куальнге», образец ирландской героической саги — а точнее, «скела» (*scél*), как именовались в древней Ирландии подобные произведения, — скорее всего, на ранних стадиях своего существования также имело устную форму, но «его изначальная устность не была устностью фольклора» [4, с. 168], поскольку оно входило в целостную традицию псевдоисторического повествования, на которую оказывали воздействие как политические обстоятельства, так и книжные латинские образцы. О невозможности строгой дифференциации устного и письменного творчества в эпоху штауфенской классики начала XII в. пишет и А.Б. Рыкунова, анализируя «Песнь о Нибелунгах» и оговаривая при этом, что «Песнь...» предполагала устную рецитацию: речь может идти лишь «о нюансах и взаимопроникновении “устного” и “письменного”» [4, с. 320]. Англосаксонский «Беовульф» предназначался не для устного исполнения, но для чтения, однако в нем, по словам И.Г. Матюшиной, сохранились «реликты жанров, восходящих к устной традиции и связанных в генезисе с магией и ритуалом (похоронные плачи, поминальные причитания, перебранки). Принадлежа к низовым жанрам англосаксонской поэзии, они наиболее близки к фольклору и, возможно, не предполагали письменной фиксации, но попали на страницы рукописи благодаря тому, что были включены в структуру книжного эпоса» [4, с. 211]. Имеются и любопытные случаи прямого воздействия одной письменной традиции на другую. Описывая монгольские рукописные версии эпоса о Гесере, С.Ю. Неклюдов отмечает, что они отражают устные версии сказания, однако подражают тибетской книжной редакции и в

своей композиции следуют тибетскому прототипу вплоть до нумерации его глав: отдельные рукописи изначально мыслятся и создаются как части целостного «виртуального» свода, материально зафиксированного в соседнем культурном ареале.

Наконец, изучение книжного эпоса и его бытования выявляет еще одну, не вполне обычную черту его связи с фольклором: в отдельных случаях устное исполнение текста выполняет магически-обрядовую функцию, которая переносится и на его письменную версию. Как пишет С.Ю. Неклюдов в той же статье о Гесериаде, рецитация тибетских сказаний «мыслилась как инспирированная героем, причем сказители впадали в транс»; при этом «не только устный, но и — прежде всего — книжный (рукописный, ксилографический) текст имел охранительное значение, его чтение использовалось в медицинских целях, для изгнания духов и пр.» [4, с. 411]. Не менее интересна ситуация с русскими былинами, само название которых вошло в обиход (в том числе и у сказителей) в основном благодаря даже не рукописной традиции, но собирателям и исследователям фольклора, вытеснив эмический термин *ста́рина*, или *стари́на*: так обозначался жанр, включающий в себя, помимо самих былин, «исторические песни, баллады, скоморошины, некоторые духовные стихи — большинство из того, что можно пропеть былинным стихом» [4, с. 441].

Таким образом, изучение книжного эпоса — как и само вычленение этой группы текстов из общего массива героических повествований — позволяет ставить и решать проблемы, далеко выходящие за рамки эпосоведения: речь идет не только о становлении и характеристиках одного из жанров или родов литературы, но и о зарождении литературы как таковой, о ее социально-культурной роли в различные эпохи, о соотношении коллективной традиции и индивидуального авторства, об эволюции поэтической техники и приемов ее фиксации. Изучение книжного эпоса требует, с одной стороны, строгого анализа сохранившихся рукописей (а иногда, как в случае с тибетско-монгольским эпосом о Гесере, и ксилографов) с точки зрения их содержательных и палеографических особенностей, а с другой — реконструкции исторического бытования сказания и способов его отражения в манускриптах, возникавших на разных стадиях его существования.

Отдельный интерес представляет проблема, так сказать, «эпического авторства» — возведение в рамках традиции канонических эпических тек-

стов к фигуре наиболее известного и уважаемого сказителя, будь то Гомер, Вьяса и Вальмики (легендарные создатели «Махабхараты» и «Рамаяны», соответственно) или ученый средневавилонского периода Син-леке-унинни, которому приписывается создание «Гильгамеша». Более того, проблема эта чаще всего напрямую связана именно с письменным бытованием эпоса. Так, возникновение в Греции алфавитного письма датируется приблизительно тем же временем, что и гомеровские поэмы (VIII в. до н.э.), что позволяет некоторым сторонникам «историчности» Гомера выводить заимствование алфавита из необходимости записать «Илиаду» и «Одиссею». Напротив, согласно «эволюционной теории» американского ученого Г. Надя, поэмы эти создавались *in performance* вплоть до эллинистического периода, а «гомеровская вульгата» была составлена на основе многочисленных вариантов филологами александрийской школы. Подтверждением этой теории служат так называемые «дикие», или «эксцентрические» папирусы — ранние фрагменты поэм, скорее всего, списки, использовавшиеся рапсодами и значительно отличающиеся от канонического текста. Просуществовав примерно до 150 г. до н.э., к началу первого века эти «дикие папирусы» практически исчезают. По точному замечанию Н.П. Гринцера, «историзация» фигуры Гомера в Античности «дает крайне интересный материал, в том числе и касательно самого имени легендарного поэта, которое древние понимали как “слепец” или “заложник”. Современные ученые чаще всего видят в греч. Ὅμηρος сочетание корней ὁμ- “вместе” и ἀρ — “ладить, соединять”. В результате Гомер предстает... “соединяющим вместе” отдельные фрагменты в единую песнь или отдельные слова в целостную ткань текста. Тем самым его имя оказывается своего рода идеальным эпонимом поэта, отражая самую суть поэтического искусства» [4, с. 111].

Изучение книжного эпоса позволяет уточнить и центральное для эпического жанра понятие *формулы*. В статьях-главах монографии очерчивается широкий спектр вариаций, отличающих формульное повествование на протяжении многих столетий. По-видимому, наиболее полно отвечают классическому определению Пэрри–Лорда синонимические формулы «Рамаяны» и «Махабхараты», изначально приспособленные к эпическому размеру и встречающиеся в одних и тех же метрических условиях. Благодаря современным исследованиям «Илиады» и «Одиссеи» была выявлена основополагающая роль формул в генезисе древнегреческого эпического

стиха, в возникновении гекзаметра: «...гекзаметр предстает результатом объединения более мелких метрических единиц, просодический рисунок которых близок структуре основных формул». Однако верно и обратное: «...гекзаметр, в свою очередь, порождает новые формулы и “приспосабливает” старые» [4, с. 94]. Между тем отнюдь не для всех произведений эта, одна из главных в эпосоведении, проблема в достаточной мере изучена: например, для «Старшей Эдды», как указывает И.Г. Матюшина, «темы» — которые, согласно теории А. Лорда, образуют средний уровень эпического нарратива, промежуточный между формульным языком и песнью в целом, — до сих пор не становились объектом исследования.

Отдельный и чрезвычайно интересный вопрос связан с формульным характером прозаических эпических текстов, в которых формула по определению не может занимать «определенную метрическую позицию». В монографии на примере ирландской саги, огузского эпоса «Китаб-и дедем Коркут» («Книга моего деда Коркута») и монгольских редакций эпоса о Гесере (большинство тибетских версий имеет прозопоэтическую форму) показана специфика и роль формул в структуре повествования[1]. Т.А. Аникеева, ссылаясь на определение американского исследователя И. Башгёза — формулы в прозаическом эпосе представляют собой устойчивые краткие словосочетания, виды которых обусловлены их местом в сюжете и композиции, — не только выделяет в «Книге Коркута» повторяющиеся ритмизованные фрагменты, прежде всего обращения героев к природе и «прорицания» заглавного героя, но и справедливо добавляет к их числу многочисленные пословицы и поговорки, присутствующие в эпосе. По мнению Т.А. Михайловой, стиль «Похищения быка из Куальнге», в котором практически полностью отсутствуют традиционные черты эпической поэтики, тем не менее включает формулы этикета и частые повторы, «которые выглядят как продуманные элементы поэтики текста» [4, с. 167].

Следует особо отметить, что рецензируемая книга представляет собой довольно редкий пример не просто сборника статей, объединенных общей темой, но настоящей коллективной монографии, все части которой, независимо от объема, строятся по единым принципам и подчинены единой структуре описания памятников. Это позволяет наглядно проследить неко-

1 О формулах в прозаическом эпосе см.: [3].

торые их *типологически* сходные черты: как подчеркивают авторы вступительной статьи, эпос, в отличие от сказки, нечасто становится объектом прямого культурного заимствования. Среди них главное место занимают два важнейших для эпоса мотива, или темы, обусловленные его фольклорным происхождением, — оплакивание смерти героя и неразрывно связанное с ним понятие бессмертной славы, которое, как весьма уместно напоминает Т.А. Михайлова, принадлежит к древнейшему слою индоевропейского языка. Герой обретает славу ценой своей смерти, придающей ему героический статус и выступающей материалом для создания эпической песни. «Именно в этом смысл выбора, совершаемого Ахиллом в “Илиаде” меж долгой, но безвестной жизнью и быстрой, но славной гибелью...», пишет Н.П. Гринцер [4, с. 102], а потому «плач по герою как отражение центральной организующей темы оказывается не только кульминацией действия поэмы, но и средоточием возможных корреляций между различными эпическими текстами» [4, с. 105].

Подобно «Илиаде» и «Одиссее», оплакиванием павших воинов завершаются оба индийских эпоса, «Махабхарата» и «Рамаяна», что позволяет говорить о плаче как о непременном атрибуте древнейшей эпики. Финалом первой части «Старшей Эдды» служат знаменитые строки о бессмертной славе умершего. В «Песни о Роланде» герой призывает соратников на битву, ссылаясь на «злые песни», которые сложат о них в случае, если они проявят недостаточную доблесть, и его отказ трубить в рог обусловлен той же заботой о посмертной славе. Зато в финале, по точному замечанию И.В. Ершовой, Роланд трубит в Олифант согласно той же логике эпического героя: он зовет короля не только отомстить за гибель своего войска, но и оплакать славную смерть погибших. Плач Карла Великого — центральная тема финальной части «Роланда» — свидетельствует о том, что оплакивание и панегирик герою выступают в эпосе одной из важнейших функций правителя. Из четырех основных «тем» старофранцузской песни — совет, плач, битва, смерть героя — две последние связаны с героем, а две первые — с государем [4, с. 362–363].

В зависимости от времени возникновения эпоса и его записи плач о герое, оставаясь одним из определяющих жанровых атрибутов песни, принимает различные формы. Если на основе плачей гомеровского эпоса возможно реконструировать черты архаического погребального ритуала,

то, например, два аналогичных фрагмента, входящие в «Беовульф», могут носить это имя с большой долей условности. «По своим жанровым признакам они более близки к элегиям, ибо сочиняются не в момент гибели тех, о ком скорбит герой, но тогда, когда память вынуждает вспомнить о них» [4, с. 189].

Конечно, эпоха и исторические обстоятельства накладывают отпечаток не только на формы плача, но и на поэтику эпоса в целом. Т.А. Михайлова в связи с сагами уладского цикла (повествования о воинах короля Конхобара), в который входит «Похищение быка из Куальнге», прослеживает эволюцию этих саг под влиянием политической и социальной ситуации в псевдоисторическое повествование, несущее в себе «агитационный» смысл. Повести о героическом прошлом, распространявшиеся в среде аристократии сказителями-филидами, отделились от рассказов, которые имели хождение «в народе», среди крестьян (о Финне и его воинах), и после многочисленных вариаций превратились в подобие волшебных сказок. Та же установка на историческую достоверность, отличающая эпос в целом, в «Песни о Роланде» подкрепляется ссылками на письменную хроникальную традицию — черта, которая по естественным причинам отсутствовала в эпосе архаическом. При этом если в тексте французской жесты прослеживается «последовательное сопротивление эпической основы» социокультурному контексту эпохи, в которую она была записана, то «Песнь о моем Сиде», повествующая о реальных и сравнительно недавних событиях, «являет собой… выразительный пример гибкой трансформации эпической модели под влиянием эпохи, и близость событий и памятника играет в этом немаловажную роль» [4, с. 378–379].

В рамках небольшой рецензии невозможно охватить все многообразие проблем, которые ставит перед исследователями книжный эпос и которые так или иначе нашли отражение в монографии. Это и вопрос о генезисе эпоса — главы книги в целом подтверждают теорию С. Боуры [1; 6] о происхождении героических сказаний из панегирика и плача, — и способы и обстоятельства его циклизации, и даже сама возможность выделения эпических циклов из совокупности тех или иных национальных сказаний, как в случае с ирландскими сагами. К слову, монография опровергает даже такой, казалось бы, очевидный тезис, что эпические сказания объединяются в циклы вокруг фигур героев-богатырей: центральной фигурой огузской

«Книги моего деда Коркута» становится мудрый эпический певец, патриарх племени, чьи моральные наставления-«предсказания» завершают каждый рассказ, придавая тем самым тексту композиционную целостность.

Стоит упомянуть и еще об одном вопросе, который поднимается в статьях монографии, — дальнейшем бытовании эпоса в мировой и национальных культурах. Если, например, распространение эпоса о Гильгамеше, по-видимому, завершилось вместе с зафиксировавшей его клинописной традицией (однако сама его фигура сохранилась в памяти человечества в двух ипостасях — великий царь древности и воплощение злого, демонического начала), то «Рамаяна» и «Махабхарата» с их энциклопедизмом до сих пор сохраняют влияние на индийскую культуру, эстетику и мораль. «Сид» Корнеля, «Кольцо Нибелунгов» Вагнера, американский (1990) и итальянский (2010) кинофильмы «Золото Рейна» продолжают — разумеется, в трансформированном виде — жизнь старинных сказаний в иные эпохи и в иной культурной среде. В связи с этим чрезвычайно плодотворной представляется мысль, высказанная Н.В. Петровым применительно к русским былинам: «Дальнейшее формирование облика фольклорных персонажей и фольклора вообще в коллективной памяти связано… с массовостью образцов изобразительного искусства, школьного образования и кинематографа. Все это приводит к несколько другому пониманию читателем и зрителем в XXI в. (в отличие от понимания фольклористов) того, что такое эпос и — шире — фольклор» [4, с. 466]. Влияние визуальных искусств на бытование эпоса, как и вообще словесных памятников прошлого, действительно огромно и могло бы послужить темой отдельного большого исследования. Одним из примеров, совмещающих в себе одновременно потребности образования, воспитание исторического взгляда на подобные памятники и возможности визуального ряда, может служить, скажем, вышедшая в 2004 г. во Франции детская адаптация знаменитого эпоса «Роланд в Ронсевальском ущелье» [8]. Воспроизведение сюжетной канвы «Песни о Роланде» сопровождается в ней высочайшего качества фотографиями предметов средневекового искусства, хранящихся в фондах Лувра.

Таким образом, монография «Памятники книжного эпоса Запада и Востока» представляет огромный интерес и ценность не только для эпосоведов и фольклористов, но и для самого широкого круга филологов и историков. Обстоятельные обзоры дошедших до нас рукописей, подробные

аналитические сводки по истории вопроса и библиографические списки, содержащиеся в каждой главе, предметно-тематический указатель элементов эпического сюжета (составитель — С.С. Макаров), делают этот капитальный труд заметным событием в науке, и отнюдь не только в отечественной. Впечатление от него почти не портят отдельные опечатки и описки — иногда забавные, как, например, на с. 78, где говорится о «прямом влиянии Эроса (вместо Эпоса) о Гильгамеше», или на с. 371, где «Сид восстанавливает честь и женит дочерей на инфантах Наварры и Арагона». Кроме того, как нам кажется, создаваемая в нем объемная картина мирового книжного эпоса была бы еще полнее, если бы в монографию вошла глава, например, об исландских сагах, однако масштаб и сложность поднятых в ней проблем позволяет рассчитывать на появление нового труда — и, возможно, раньше, чем еще через следующие сорок лет.

Список литературы

Исследования

1 *Боура С.М.* Героическая поэзия / пер. Н.П. Гринцера, И.В. Ершовой. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 792 с.

2 *Неклюдов С.Ю.* Эпос в мировой литературе // ШАГИ / STEPS. 2015. Т. 1, № 2. С. 7–22.

3 *Неклюдов С.Ю.* О стилистической организации монгольской «Гесериады» // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М.: Наука, 1978. С. 49–67.

4 Памятники книжного эпоса Запада и Востока: коллективная монография / сост. и ред. С.Ю. Неклюдов, Н.В. Петров. М.: ИНФРА-М, 2018. 482 с.

5 Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / отв. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Наука, 1978. 272 с.

6 *Bowra C.M.* Heroic poetry. London: Macmillan, 1952. IX, 590 p.

7 *Busby K. Mise en texte* as indicator of oral performance in Old French verse narrative // Performing medieval narrative / ed. by E.B. Vitz, N.F. Regalado, M. Lawrence. Cambridge; Rochester; NY, 2005. P. 61–71.

8 *Censoir C., Heugel L.* Roland à Roncevaux. Paris : Thierry Magnier / Louvre, 2004. 32 p.

References

1 Bowra, C.M. *Geroicheskaia poeziia* [*Heroic Poetry*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 792 p. (In Russ.)
2 Nekliudov, S.Iu. “Epos v mirovoi literature” [“The Epic in World Literature”]. *ShAGI / STEPS*, vol. 1, no. 2, 2015, pp. 7–22. (In Russ.)
3 Nekliudov, S.Iu. “O stilisticheskoi organizatsii mongol’skoi ‘Geseriady’.” [“On the Stylistic Organization of the Mongolian ‘Epic of King Gesar’.”] *Pamiatniki knizhnogo eposa. Stil’ i tipologicheskie osobennosti* [*Monuments of Book Epic. Style and Typology Features*]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 49–67. (In Russ.)
4 Neklyudov, S.Yu., and N.V. Petrov, editors. *Pamiatniki knizhnogo eposa Zapada i Vostoka* [*Monuments of Book Epic of West and East*]. Moscow, INFRA-M Publ., 2018. 482 p. (In Russ.)
5 Meletinski E.M., editor. *Pamiatniki knizhnogo eposa. Stil’ i tipologicheskie osobennosti* [*Monuments of Book Epic. Style and Typology Features*]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 272 p. (In Russ.)
6 Bowra, Cecil Maurice. *Heroic poetry*. London, Macmillan, 1952. IX, 590 p. (In English)
7 Busby, Keith. “Mise en texte as Indicator of Oral Performance in Old French Verse Narrative.” Vitz E.B., and N.F. Regalado, and M. Lawr, editors. *Performing medieval narrative*. Cambridge, Rochester, NY, 2005, pp. 61–71. (In English)
8 Censoir, Charlotte, Heugel, Louise. *Roland à Roncevaux*. Paris, Thierry Magnier / Louvre, 2004. 32 p. (In French)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;
- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2021 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- слева — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- справа — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2021. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received)*;
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication)*;

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
  - ➢кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
  - ➢длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «**Исследования**» и «**Источники**» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.
- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [ ] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).
- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на no. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
  Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 6, № 2

Vol. 6, no 2

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *В.И. Мартынюк*

16+

Подписано в печать ##.##.2021

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 31,0

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ФГУП «Издательство “Наука”

(Типография “Наука”)»

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

